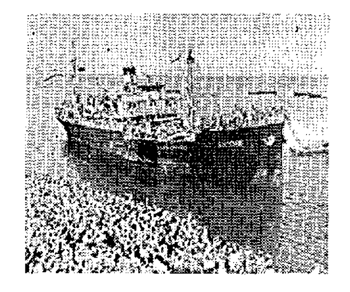
CAHIERS DU CINÉMA



120 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUIN 1961 ★ 120

NOTRE COUVERTURE



EXODUS d'Otto Preminger (Artistes Associés).

Ne manquez pas de prendre

Page 44

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUIN 1961 TOME XX — No 120

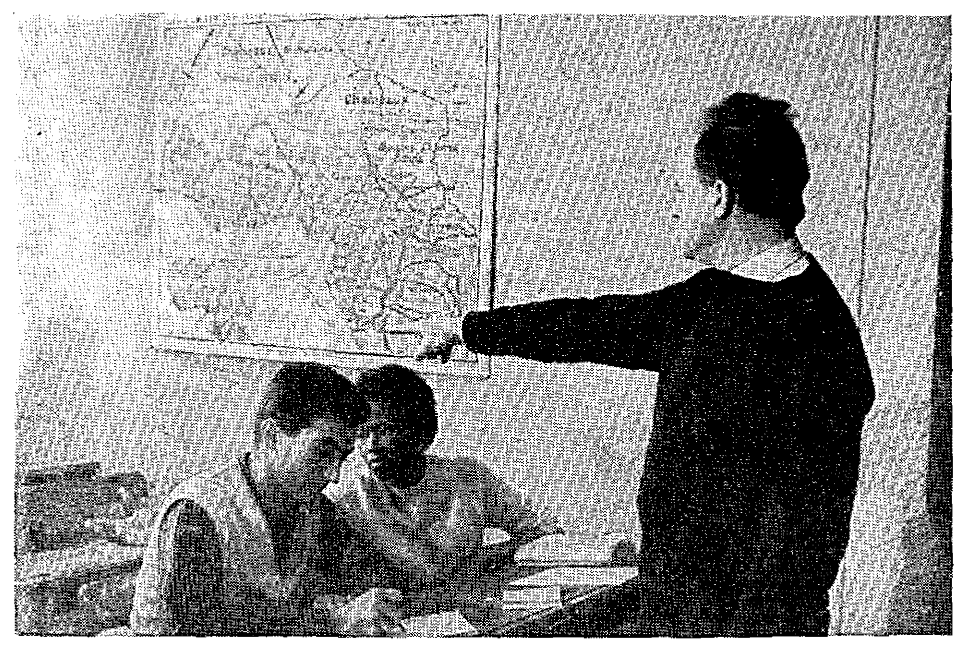
SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38

LA RÈGLE DU ROUCH



Jean Rouch pendant le tournage de *La Pyramide humaine.*

par Michel Delahaye

I. MOI, UN FILM

Un cinéma est né, où vie et film se renvoient leur image, du même au même et du même à l'autre. Rouch n'a eu l'ambition ni de refléter, ni de recréer le réel ; simplement, il a su l'accepter dans sa complexité, accepter le reflet du film sur le film et la réintégration de ce reflet composite dans le film. Ainsi s'est-il trouvé, par surcroît, faire œuvre de créateur.

Que Robinson modifie le plan de travail établi, en exigeant d'être filmé sur le port, et Rouch suit. Il accepte de vouloir ce que veut Robinson, il sait que cela le conduira à la vérité de Robinson et constituera la vérité de son film.

Robinson sait ce qu'il veut. Les noms des ports, inscrits sur les poupes, sont, pour lui qui se sait filmé, une belle occasion de paraître à son avantage : jouant sa vie et vivant son jeu, il va pouvoir dire qu'il est allé là, et puis là, qu'il y a tout vu et eu toutes les femmes.

Rouch accepte tous les gauchissements de la réalité par le film. Contenu, contenant, chacun ne tend-il pas toujours à être l'autre ? Mais alors qu'en est-il de la sacro-sainte objectivité ?

Le spectre de l'objectivité

Il est nulle part et partout.

De toute façon, le vu est gauchi par le voyant, le contenu, par le contenant : il n'y a jamais objectivité. Nions alors l'impossible objectivité et, ces deux négations se multipliant, naîtra ce qui se rapproche le plus de la vérité.

L'altération du réel apparaît alors comme un des modes d'être du réel, reflété « objectivement » comme réel s'altérant. L'altération révèle, et sa vérité d'altération, et la vérité sous-jacente à l'altération.

La façon qu'ont, Robinson de susciter, Rouch d'accepter, l'altération du réel, est révélatrice de la façon qu'ils ont d'affronter le réel et de s'affronter eux-mêmes. Le cabotinage de Robinson se révèle comme fabulation compensatrice, et Rouch se définit comme utilisant l'inauthentique pour en définir l'authenticité.

Ce qui n'est pas « authentique », ce sont les faits, les idées, et les idées sur les faits : leur interprétation. Car le fait est toujours contaminé par une interprétation au moins latente. Que l'interprétation se démasque comme telle, et, déjà, sur un plan statique, la vérité devient possible. Mais on ne pourra jamais l'approcher qu'en cédant à sa dynamique de vérité impossible, cherchant à possibiliser son impossibilité, dans la dialectique du fait s'interprétant et de l'interprétation se réalisant, de l'interprétation comme moment de la réalité, du faux comme moment du vrai. Inversement, la recherche, posée au départ, de l'objectivité fait du vrai le moment d'un faux ultime : rien n'est donné à qui prétend à la droite, tout à celui qui accepte la courbe qui l'entraîne dans la nuit des contraires.

L'ange du faux

Non content de l'héberger, Rouch le provoque au combat.

Un Italien ayant soulevé sa Nathalie à Robinson, celui-ci le provoque. Bagarre. Défaite de l'Italien.

Italien ? sans doute, mais aussi ami de Rouch et, par lui, mis dans le coup.

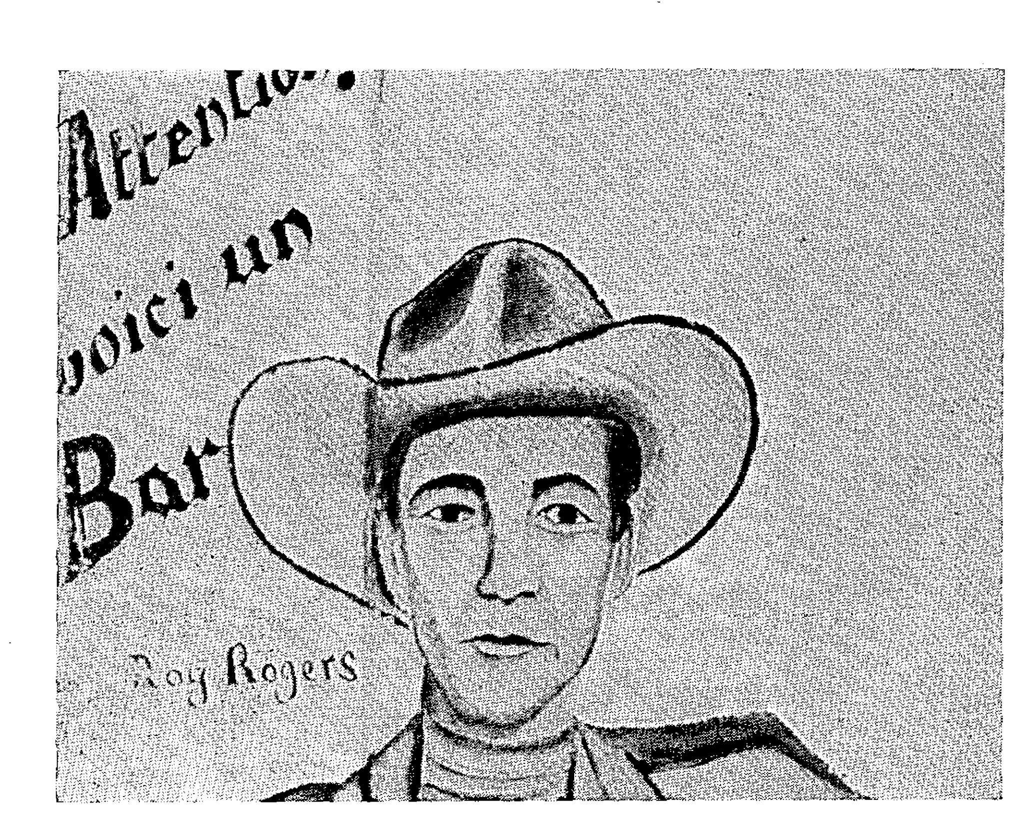
Donc, trucage. Mais, colère, tristesse, au moment du combat, n'étaient pas truquées, à tel point que c'est du jeu de ces sentiments que surgira la vérité du combat : Robinson découvre qu'il doit, qu'il veut être battu.

Il prend soudain conscience de ce que, vaincu déjà sur le plan qui compte le plus pour lui, peu importe maintenant qu'il s'octroie ou non la mesquine compensation de la vengeance. Cependant, il n'a jamais cessé pour autant de se savoir filmé. Ce lui est même une raison supplémentaire de vouloir être vaincu. Il explique à Rouch : « *Je suis triste, alors je veux que le spectateur, lui aussi, soit triste. En me voyant battu, il sera triste comme moi.* »

Le noyau de faux a sécrété une vérité qui a fini par l'englober ; vrai, faux, se réfléchissant, s'infléchissant, se fécondant, dans le jeu d'actions et de réactions du réel et de la fiction, de l'acteur et du spectateur qu'est, à la fois pour lui-même et pour les autres, chacun des protagonistes — Rouch y compris, nous-mêmes y compris que Robinson a compromis dans son geste.

Jeux de reflets

La simple perspective du tournage avait déjà catalysé, chez les protagonistes du film, le jeu de l'être et du paraître. Ils allaient, ils voulaient être filmés, ils voulaient se savoir filmés. Plus encore : ils voulaient « faire du cinéma ». Aussi



Moi, un Noir.

se choisirent-ils des surnoms aussi cinématographiques que possible : E.G. Robinson, Eddie Constantine, Dorothy Lamour...

Le mécanisme était déjà en marche : le film était déjà le reflet d'un être complexe qu'il faisait naître, en intégrant dans la réalité l'être de ce reflet. Il était déjà condamné à n'être que le moment privilégié d'un jeu de miroirs, commencé avant lui et destiné à se poursuivre après lui.

Se poursuivre, car ces Noirs ne pourront plus être comme s'ils n'avaient pas été filmés. Le film les a changés dans leur être (ils ont vécu ce qu'ils n'auraient pas vécu sans lui), dans leur vouloir-être (ils ne peuvent pas ne pas vouloir continuer à « faire du cinéma »).

Déjà commencé, ai-je dit. Je précise maintenant : bien avant lui, avec l'introduction du cinéma en Afrique, avec l'introduction de la civilisation occidentale dont le cinéma est un des aspects.

Car, à partir de ce moment, il est devenu de l'essence même de l'Afrique que le jeu primaire de l'être et du paraître s'y vît multiplié par l'introduction d'un jeu secondaire africain-occidental, chacun de ces jeux — dont les termes sont entre eux dans une dialectique d'intégration-exclusion — entrant en relation dialectique avec chacun des termes de l'autre jeu. Reflets à l'infini, dans les miroirs du balcon, des nègres de Genet...

La dialectique du film de Rouch est celle-même qui définit l'ondoyante réalité africaine. *Moi, un Noir* est la vérité de l'Afrique, de l'Occident, celle aussi de leur affrontement.

L'Afrique fantôme

Afrique, Occident : chacun est un moment de la vérité de l'autre, dans une dialectique d'intégration-exclusion dont *Les Maîtres-Fous* et *Moi, un Noir* expriment deux des aboutissements possibles.

Dans le premier, la dynamique Afrique-Occident joue dans un sens positif à l'intérieur du syncrétisme du culte Haouka. Se faisant posséder par des déités qu'il a formées à partir de *patrons* occidentaux, le Noir exorcise l'une par l'autre la hantise africaine et l'occidentale, et, vivant religieusement la tension dont il est le siège, relie l'un à l'autre les deux rôles de son écartèlement, se guérit de sa blessure. S'intégrant totalement à l'Afrique, en sacrifiant à l'Occident, il peut, ayant ainsi sacrifié à l'Afrique, s'intégrer pleinement à l'Occident.

Dans *Moi, un Noir*, au contraire, au stade pré-syncrétique du *contact* de civilisations, valeurs africaines et occidentales, au lieu de s'accomplir l'une par l'autre, s'altèrent l'une l'autre. Chacun est un moment de la fausseté, mais de la vérité de la fausseté de l'autre.

Le stade du contact (contact dont nous sommes responsables, pour le meilleur et pour le pire) est celui de la dégradation. Nous portons la responsabilité de la dégradation en Afrique de deux cultures l'une par l'autre. Mais, en voyant, dans *Moi, un Noir*, les peintures qui décorent les bistrots, ou en entendant le « Tino Rossi d'Abidjan », nous découvrons que notre culture, nous l'avons aussi transmise sous la forme dégradée qu'elle avait déjà prise chez nous. L'abrutissement par les mass media, le roman-film ou le *France-Dimanche*, c'est nous qui l'avons inventé. Mais il est vrai aussi que nous n'avons abouti à cela que pour avoir d'abord constitué en arts le roman et le film...

Chaque culture révèle ainsi sa dialectique évolution-régression et chacune se révèle comme l'évolution et la régression de l'autre. Africain, Occidental : chacun est le primitif de l'autre.

A quoi il faut ajouter que jouent aussi, chez l'un et chez l'autre, des mécanismes structurels homologues les uns aux autres : pas de différence fondamentale sur ce plan entre le Noir qui joue à être Robinson et le Blanc qui, chez nous, joue au blouson noir, sinon qu'il y a chez le premier plus de spontanéité et de naïveté. Grands enfants.

Ainsi l'ethnologue est-il devenu peu à peu conscient de ceci : qu'il ne peut pas ne pas se mettre en question dans celui qu'il observe. *Moi, un Noir* constitue un moment de cette prise de conscience, comme le sont, sur d'autres plans, « L'Afrique fantôme » de Michel Leiris et « Tristes tropiques » de Claude Lévy-Strauss.

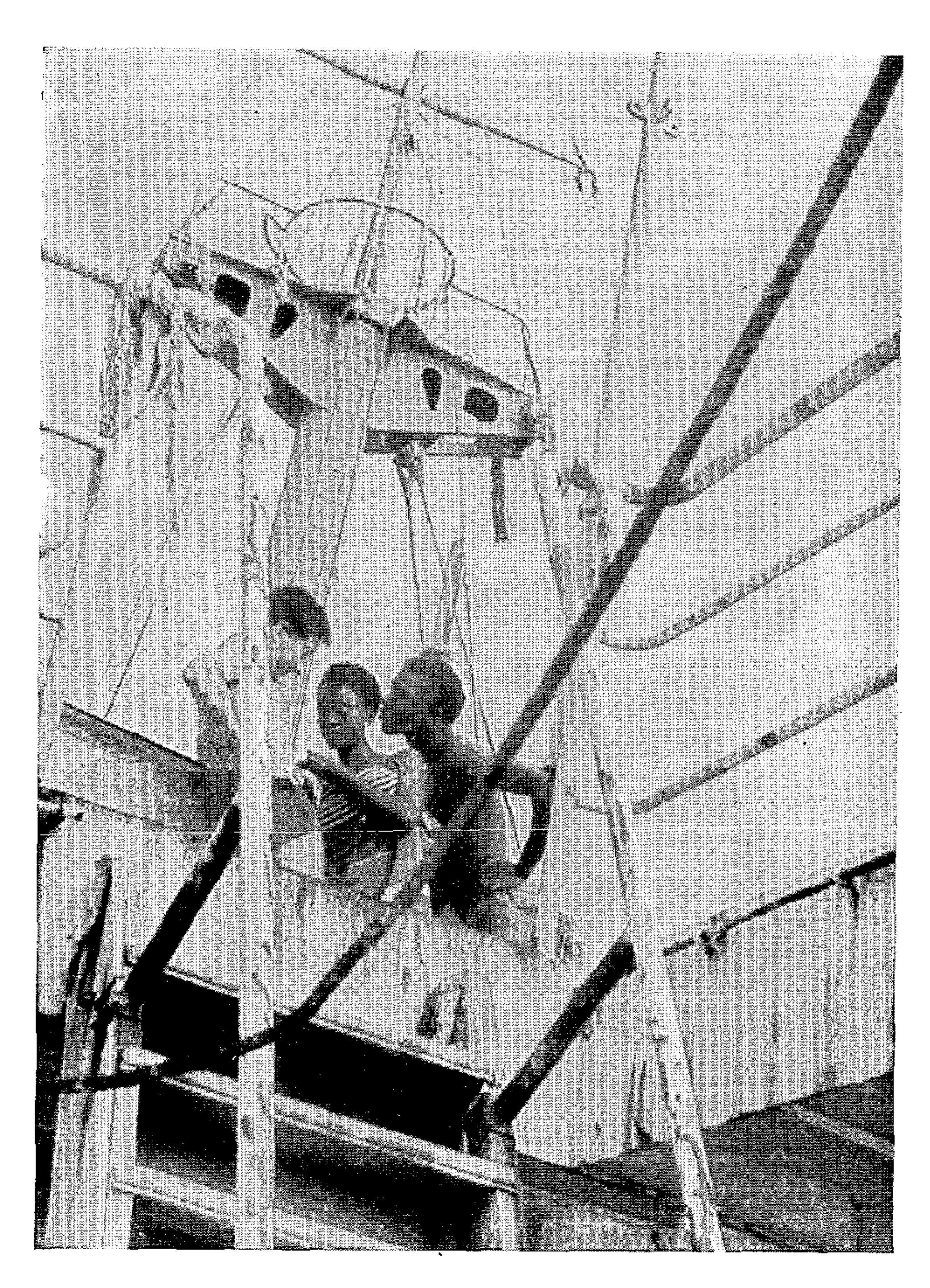
Mais peut-être eussé-je plus et plus vite dit, en me bornant à faire état de l'intuition fondamentale qui veut que rien ne soit plus blanc que le *noir* ni plus noir que le blanc, qu'on ne sache où finit l'un et commence l'autre.

Enchaînements

Où finit le théâtre ? Où commence la vie ? se demandait la Camilla de Renoir. On aura sans doute compris que c'est aussi de cela que je n'ai cessé de parler.

Tout autant que de la forme et du fond. On voit ici, à l'évidence, comment celui-ci crée la forme qui, à son tour, l'informe. Il n'y a pas information sans information, et vice versa.

Il en va de fond et forme comme de contenant-contenu, vrai-faux, art-vie, chacun de ces pôles n'existant que par l'autre, chacun tendant à absorber l'autre



La Pyramide humaine.

et se faire absorber par l'autre, à être l'autre ; à être tout et rien, partout et nulle part, mais n'y arrivant jamais.

Il n'y a vie ou art que comme tension dynamique entre deux pôles semblables-*contradictoires ;* vie, art, étant très exactement ce tiers qu'entre deux pôles conçus comme statiques excluait la logique classique.

J'en reviens ainsi à ce que je disais sur ce film sans commencement ni fin, créant la réalité qui le crée, la réalité tendant à être le film et le film la réalité, *chacun tendant,* dans le même mouvement, à être tout et rien.

Tout se passe alors pour l'observateur comme s'il s'opérait, dans l'art, dans la vie, et entre eux, une suite de retournements et de convergences, d'un extrême à l'autre et de deux extrêmes l'un vers l'autre. Ce que la sagesse des nations, sponta*nément dialectique, a fort* bien exprimé, de même qu'elle a tout dit sur les relations père-fils, en définissant ceux-ci comme étant semblablement et contradictoirement avares et prodigues.

Moi, un Rouch

Tendu entre le tout et le rien, ainsi définissé-je aussi l'homme Rouch dans sa démarche de créateur : S'il en arrive à réinventer le cinéma et remodeler le réel, *c'est précisément dans la mesure où,* face à ce réel, il n'accepte de n'être rien d'autre qu'un instrument, accepte d'absorber et de se laisser absorber.

Joli mot qu'*absorption* avec ses composantes passives et dynamiques. Et belle attitude que celle de l'homme qui a fait le vide en lui et qu'est venu remplir, en raison même de *cela, ce face à* quoi il se posait. Il lui est ainsi donné d'intégrer la plénitude du cercle et la nullitude du zéro.

Concevant au départ le cinéma comme refus de « faire du cinéma », chaque film comme refus de « faire un film », Rouch, dans chacun de ses films, réinvente une œuvre qui elle-même *réinvente le cinéma.* L'ontogénèse répète la phylogénèse.

II. CONVER-RESUR/ GENCES, INFLU-CONFLU/ ENCES

En 1946, âgé de trente ans, Jean Rouch rejoignait en avion la mission Ogoué-Congo. Il était muni d'une caméra 16 mm dont il ignorait le fonctionnement, lequel lui fut enseigné par un passager du même avion. Rouch se dit qu'il en savait maintenant bien assez pour filmer. Il *avait raison* : les frères Lumière n'en savaient pas plus.

Il n'y avait encore ni cinéaste, ni ethnologue. Il y avait Rouch, disponible, ouvert à l'Afrique et au cinéma. L'un et l'autre, l'un par l'autre, allaient le créer ethnologue et cinéaste.

En 1932, âgé de trente ans, à l'issue d'une période d'indifférenciation, de disponibilité dont il a lui-même fait ressortir le côté négatif, un homme, s'embarquant pour la mission Dakar-Djibouti, s'abandonnait à l'engrenage de l'ethnologie et à celui de l'écriture : Michel Leiris.

Il devait en naître ethnologue, en renaître écrivain et poursuivre de front ces deux activités. Le nœud en est « L'Afrique fantôme » : « *ce livre qui aurait pu s'appeler Moi, un Blanc* », ainsi qu'il l'a écrit, en 1959, sur l'exemplaire que je possède.

Ensuite de quoi il devait accéder à l'âge d'homme. Un mécanisme interminable s'était déclenché : la mise à jour et en question, toujours recommencée, des fourbis sans cesse biffurés de « La Règle du Jeu ».

1957/1958 : Une promenade de Robinson sur le port d'Abidjan, prétexte à fabulations fanfaronnes, débouche sur l'évocation de la fabuleuse réalité effectivement

vécue par lui : la guerre d'Indochine qu'il évoque, marchant, courant, dans un extraordinaire psycho-mimodrame. Le film débouchait déjà sur autre chose que Rouch ignorait encore.

D'une voiture, il avait suivi, filmé Robinson, s'interrompant de temps en temps — mais pas question d'interrompre Robinson — pour recharger sa caméra.

Il ne pouvait non plus être question de monter, raccorder les séquences ainsi obtenues. Que faire ?

Rien. Laisser parler la nature des choses, ni monter ni raccorder, mais faire un bout-à-bout : un style naissait.

Truffaut, qui ignorait tout de cela, ne devait pas tarder à voir se poser pour lui un problème analogue, lorsqu'il se trouva en face d'une somme impressionnante de plans de J.-P. Léaud, lequel répondait aux interrogations d'une psychologue virtuelle dont certaines circonstances empêchaient l'actualisation en contrechamps.

La solution, là aussi, fut un bout-à-bout qui, de même que la séquence de la guerre d'Indochine dans *Moi, un Noir,* devait devenir un des sommets des *Quatre Cents Coups.*

Rouch et Truffaut ont su tous deux accepter une impossibilité et se sont trouvés ainsi déboucher, par surcroît, sur sa transformation en possibilité supérieure.

1959 : Godard tourne *A Bout de souffle.* Si Rouch et Truffaut furent l'Adam et le Le Verrier de la même découverte, Godard, lui, en est le Galle qui, retournant l'observation, en fait la vérification. Un contenu avait fait surgir un contenant, il saura démontrer, avec le brio que l'on sait, que l'inverse est également vrai. La preuve n'était pas moins neuve que la découverte.

Ainsi voit-on que tous les chemins mènent à Rouch et vice versa, comme Becker l'avait déjà prévu en 1949, faisant, au héros désabusé de *Rendez-vous de juillet,* prendre l'avion pour l'Afrique afin — qui sait ? — d'y rejoindre Jean Rouch.

Quelque chose était donc « dans l'air », qui continuera à diffuser, qui se concrétisera et que, dès lors, renforcera le jeu des influences : un style de vie et de film, faisant confiance, plus qu'au métier et à l'intellect, à ce surcroît qui naît de l'abandon dynamique à la vie et à l'art, à ce jeu qui doit exister entre les pièces qui composent l'œuvre et grâce auquel s'introduira peut-être un peu plus de vie, un peu plus d'art... Il faut savoir jouer.

Cependant Rouch, loin de tabler sur son acquis, remet tout en jeu et entreprend un film qui se construit par et pour la destruction.

Ultime convergence : si le monument le plus concerté — et d'autant plus qu'il l'est — est voué, à plus ou moins longue échéance, à devenir un monceau de gravats, édifier, par contre, en acceptant, en intégrant la destruction future, revient à édifier le monument le moins destructible qui soit, la *pyramide.*

III. MORT ET PYRAMIDE

La Pyramide humaine, se définissant comme psychodrame (jeu acteur-spectateur) dont le *leitbild* est le racisme (jeu Afrique-Occident), prend pour point de départ ce qui fut le surcroît de *Moi, un Noir.*

Mais, mettre en jeu l'acquis de *Moi, un Noir* peut vouloir dire aussi le jouer à coup sûr. Sous couleur de psychodrame, Rouch pouvait se permettre absolument tout, sans cesser pour autant de faire illusion. Le risque total tend vers l'absence de risques.

De même, le psychodrame tend à figer son dynamisme, soit dans la fiction pure, soit dans la relation pure. Dans les deux cas, l'omniprésence de la caméra tend à une absence, comme il en va dans le documentaire et le film de fiction.

D'où la réintégration par Rouch, dans son film, du *film en train* de se faire comme projet (élaboration du scénario), ou comme aboutissement (projection des rushes). Projet qui donne lieu à projection du film en tant que projet, projection qui déclenche des réactions qui se projetteront dans la suite du *film*. Le *film* ne cesse de se nier, et comme fiction et comme document, dans la mesure même où chaque terme *est un moment* de l'autre.

Utilisation du film pour les besoins du film : le film est constamment son propre moteur, son propre moyen, il est déjà condamné à se nier comme fin.

Il se vérifie que Rouch a bel et bien risqué, puisqu'il a laissé jouer jusqu'à la limite le mécanisme qui, déjà dans *Moi, un Noir*, laissait prévoir la négation de l'œuvre par elle-même.

Le film fantôme

Il se trouve que, sur un autre plan, les étapes de la construction du film coïncident avec autant de destructions : le film se construit déjà comme impossibilité de film.

Premier stade : Rouch envisage un film sur le racisme, dans le cadre du lycée mixte (2 sexes, 2 races) d'Abidjan. Le film devient impossible à partir du moment où Rouch découvre que *le problème des races*, en fait, ne s'y pose pas. Car s'il n'y a pas ségrégation obligatoire, du moins s'est-il créé une ségrégation de fait (il est admis qu'on n'a de contacts autres que scolaires) qu'aucun des deux groupes n'envisage de remettre en cause. Dans la mesure même où il *est exorcisé* comme drame, le racisme subsiste, figé à un stade non virulent.

Deuxième stade : Rouch provoque une rupture d'équilibre, en établissant entre Blancs et Noirs un contact qui doit déclencher les antagonismes raciaux, puis leur résorption par prise de conscience. Ici se situe l'élaboration du scénario, lequel est déjà plus qu'un scénario puisque, *filmé, il s'intégrera* au film, et qu'il est déjà l'occasion d'une première réunion des Noirs et des Blancs.

Troisième stade : le film tel que nous le connaissons. Mais il inclut aussi bien un troisième ou un quatrième stade, dans la mesure où il s'est trouvé déboucher sur autre chose que ce à quoi Rouch s'attendait.

En effet, l'affrontement majeur ne se produira *pas sur le plan du racisme*. Celui-ci n'ayant jamais été vécu dramatiquement par les protagonistes, il y aura *non pas drame*, mais discussions psychodramatiques autour d'un drame plus intellectuellement qu'affectivement ressenti.

Pourtant le psychodrame aura lieu, mais sur un plan qui a court-circuité le plan racial : le plan sexuel.

Ce film sur le racisme incarne aussi l'impossibilité de faire un film sur le racisme, *impossibilité que* Rouch a filmée se constituant comme telle.

Mais n'est-il pas aussi le film de l'impossible racisme ?

On voit que ce film impossible fait le tour de toutes les possibilités.

Nous sommes toujours dans la ligne de *Moi, un Noir*, mais les dynamismes qui animaient l'œuvre, présents ici à titre de dynamismes primaires (ou de statisme secondaire), se développent en dynamismes tertiaires qui englobent les *précédents*, mais dont la structure est la même : équilibre-déséquilibre, construction-destruction, *conjonction-disjonction*, par quoi nous sommes ramenés de nouveau à la démarche même de l'art. Celle aussi de la vie, de la mort, l'une par l'autre existant, chacune tendant à être l'autre, à être partout et nulle part ; l'éternel déchirement entre l'impossible *conjonction et l'impossible* disjonction donnant naissance à la vie et à cette forme supérieure de vie qu'est l'art.



La Pyramide humaine.

La mort d'Alain

La conjonction Noirs-Blancs, réalisée par et dans le film, s'engluant dans une suite de petits conflits vécus sur le plan statique de la discussion, Rouch effectue une autre rupture d'équilibre, destinée à relancer le processus vital du film.

C'est la surprise-partie, nouvelle conjonction, que les protagonistes vivront, cette fois-ci, sur le plan garçons-filles.

Cependant, cette seconde conjonction ne tardera pas, elle non plus, à s'installer sur le plan de la discussion interminable, se perpétuant en une conjonction-disjonction qui représente pour le psychodrame un équilibre mortel.

Faute de pouvoir faire, de la conjonction, le moment d'une disjonction (conflit) qui permettrait une nouvelle conjonction à un niveau supérieur, Rouch se voit obligé d'inverser le processus : la prochaine rupture d'équilibre se réalisera à partir de la disjonction.

Il faut, maintenant, aboutir à un conflit majeur : Rouch choisit de provoquer la disjonction majeure : la mort.

C'est Alain qui mourra, car il est, de tous, celui qui s'est installé le plus statiquement dans le film, se réfugiant à la fois dans un interminable conflit avec Jean-Claude et, au sens le plus concret du mot, dans ce navire échoué où il fuit tous problèmes.

Mort imaginée pour les besoins du film, mais, dit Jean Rouch : « *Le drame fictif deviendra réel pendant qu'il sera filmé.* »

Car cette mort représente aussi la disparition réelle d'Alain hors du film, pour lequel il ne peut plus jouer le rôle d'élément moteur. Elle est aussi la sanction de cette mort au film que constituait déjà son attitude.

C'est aussi une mort qui fera mourir le vieil Alain à lui-même, le libérant, libérant aussi tous ceux qui auront vécu le drame (« *ceux qui croyaient trop à leur jeu* », précise Rouch) et qui doivent passer de la disjonction fictive à la conjonction réelle.

On voit ici opérer, à l'intérieur de l' « *histoire* », la dialectique vie-mort qui se révélait tout à l'heure constituer la démarche même du film. Il y a présence à tous les niveaux de cette « corne de taureau » que Michel Leiris introduisit dans la littérature.

La mort du film

Le problème de la mort d'Alain est aussi celui de la mort du film. Comment s'en débarrasser ? Le film se constitue ici comme film impossible à terminer.

Il faut décider arbitrairement de la rupture. Rouch utilise un prétexte : la fin des vacances.

La fin du film coïncide avec la dissociation du groupe qui, devenu un film, est aussi devenu par le film.

Je viens, ce faisant, d'énoncer le troisième moment de l'expérience : transformation de la réalité en réalité troisième, grâce à la réalité seconde créée par le film.

C'était déjà, on l'a vu, à quoi se trouvait aboutir *Moi, un Noir*. On a vu aussi que *La Pyramide humaine* ne pouvait que s'interdire de se constituer comme fin.

Poussant sa démarche à l'extrême, Rouch va maintenant privilégier explicitement ce troisième moment : « *Ce qui s'est passé autour du film est bien plus important. Car il s'est passé quelque chose. Les faire se connaître... Un simple film l'a réussi.* »

La seule justification que Rouch reconnaisse à *La Pyramide humaine* est d'avoir été le moteur, le moyen d'une expérience dont il ne subsiste plus maintenant que ce résidu, ce fantôme : un film.

Rouch termine :

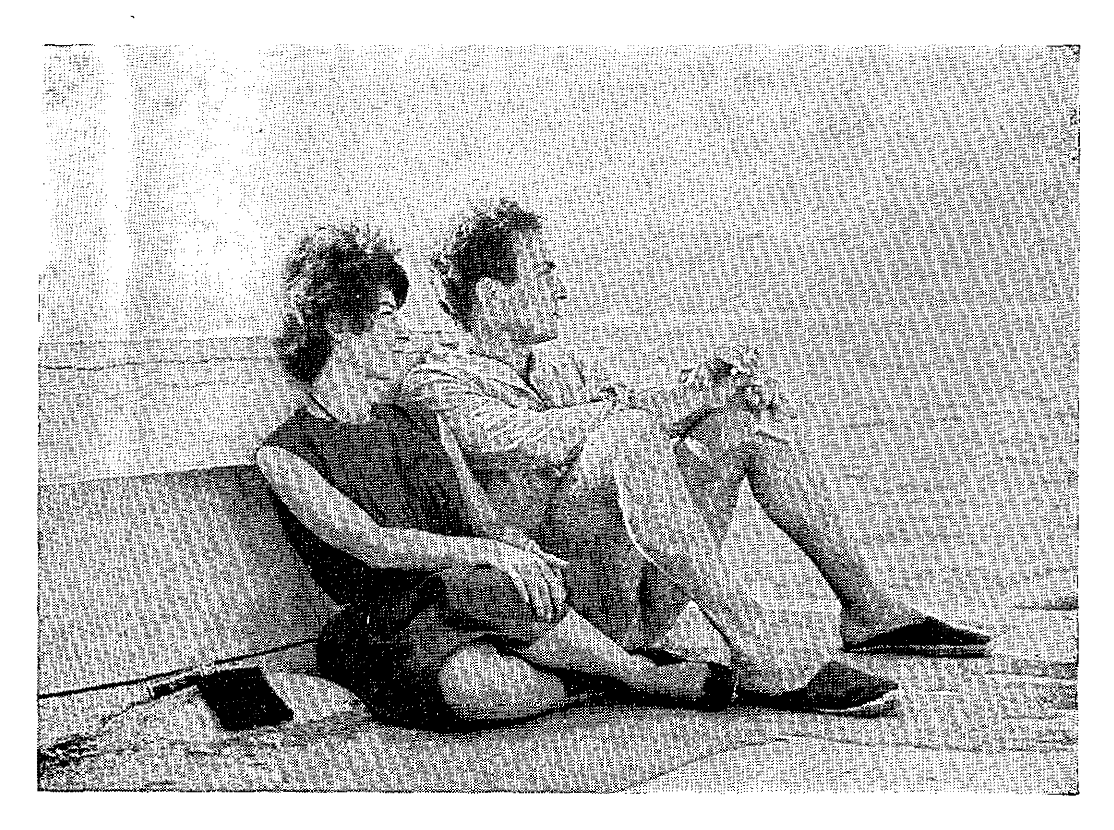
« *Qu'importe l'histoire, qu'elle soit plausible ou décalquée, qu'importent la caméra et le micro, qu'importe le réalisateur, qu'importe même qu'un film soit né ou non...* »

La mort du cinéma

La grandeur de Rouch est d'accepter à l'arrivée de redevenir cet instrument qu'il acceptait d'être au départ. La grandeur de son œuvre, d'être le lieu d'une suite de passages discontinus, de mutations, du zéro au cercle et au zéro.

Je n'ai fait également que parler de la dialectique de la perte et du gain.

Mais est-il œuvre d'art et forme de vie qui ne soit pour et par la mort ? Qui ne soit le produit de l'insoluble tension entre deux pôles qui chacun visent à être et ne pas être, posant la seule question qui vaille d'être posée ?



Chronique d'un été.

Toute œuvre, tendant à la résolution en un de ses pôles de la tension qui lui donne vie, tend aussi par là à une mort dont il est impensable qu'elle ne soit que virtuelle, impensable également qu'elle ne s'actualise pas.

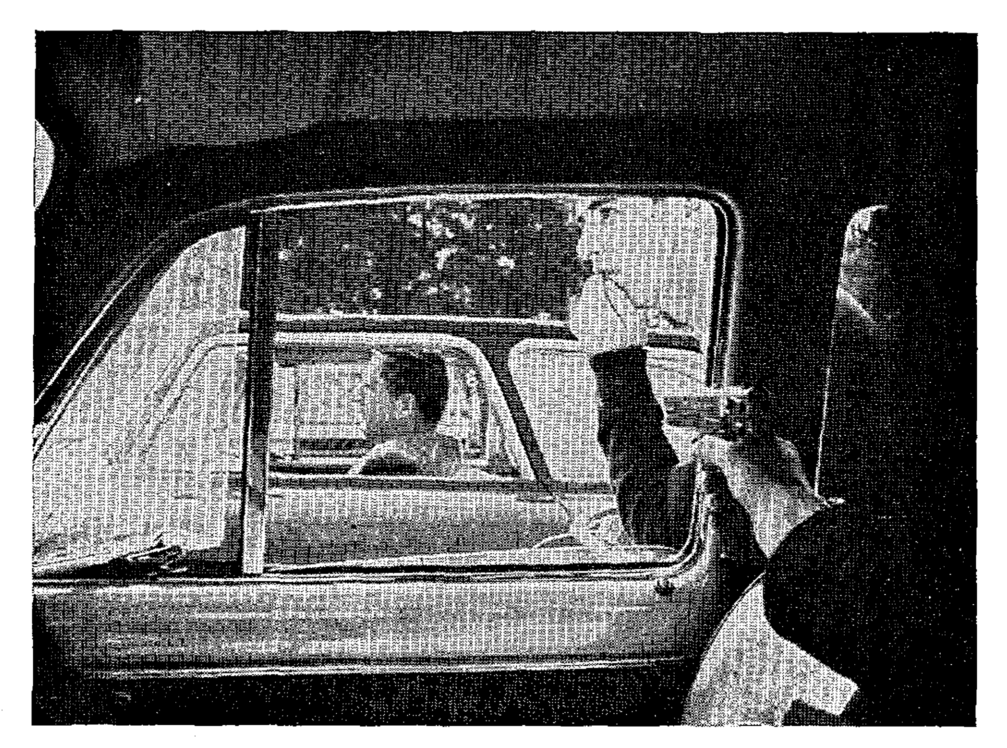
Ainsi l'aboutissement virtuel de l'œuvre de Rouch, et dont *Chronique d'un été* poursuit l'approche de façon impressionnante, est-il la communication totale d'être à être, et, à la limite, fusion totale avec l'autre, tous moyens termes de communication s'anéantissant dans la résolution, en ce que j'appellerai, pour schématiser, le pôle « *fond* », de la tension signifiant-signifié ; résolution qui signifierait l'instant parfait de la connaissance.

La résolution de la même tension dans le pôle « *forme* » est ce à quoi aspirent un Lang, un Mizoguchi, dont l'œuvre tend vers ce point où *une* image, *un* jeu de lumières, *une* couleur, condenserait le maximum de signification, cédant enfin la place à l'ultime vibration dont l'évanouissement coïnciderait, lui aussi, avec cet instant extatique de la connaissance totale qui ne saurait avoir que la mort comme conséquence ou condition.

Qu'importe l'art, il n'est rien s'il n'est tout et ne saurait être tout qu'en partant du rien pour y revenir.

« *Je te le dis : tout cela n'est rien, Petit Jules, tout cela n'est rien...* »

Michel DELAHAYE.



« Chaque fois que j'étais prêt à tirer, un événement imprévu m'en a empêché. »

LE PETIT SOLDAT

(bande paroles)

par Jean-Luc Godard

II

BOBINE 4 *(Suite)*

BRUNO. — Véronica !

VÉRONICA. — Donne-moi une puff, ah ! j'ai faim !

BRUNO. — J'ai fait un cauchemar. J'ai rêvé que j'allais au théâtre et que je croisais le diable pendant l'entracte, et il était très bien habillé. Mais c'était vraiment le diable avec des jambes poilues et des cornes, et il était blessé à la cuisse, une grande écorchure rouge. C'était horrible.

BRUNO. — Oui. Qui est-ce ?

INSPECTEUR. — Ouvrez, monsieur Forestier.

VÉRONICA. — Où tu vas ?

BRUNO. — Rien. Dors.

Dieu, qu'elle était belle !

Je me suis demandé si elle ne faisait pas semblant de dormir.

INSPECTEUR. — Police. C'est vous Bruno Forestier ?

BRUNO. — Oui. Qu'est-ce qu'il y a ?

INSPECTEUR. — Il faut mettre votre veste et venir avec moi.

BRUNO. — Non, moi je n'ai rien fait.

INSPECTEUR. — Vous savez, il ne faut pas faire le malin avec nous : vous êtes recherché en .

BRUNO. — Oui, j'ai . Mais ici je suis en ordre.

INSPECTEUR. — Mettez seulement votre veste. On va voir ça.

BRUNO. — Bon, je viens.

Délit de fuite, c'est grave, m'a dit l'inspecteur. Si le type porte plainte, vous serez expulsé de Genève, et, en tant que , remis aux mains des autorités .
Comme je ne savais pas encore d'où venait le coup, j'ai d'abord tout nié.

INSPECTEUR. — Tenez, vous voyez bien ! Monsieur, s'il vous plaît... Ce n'est pas parce que vous êtes français que vous deviez prendre la fuite.

BRUNO. — Je n'ai pas pris la fuite, je n'y étais pas.

MARÉCHAL. — Ah ! c'est un Français. Ça ne m'étonne pas, ces cons de Français se croient tout permis.

INSPECTEUR. — Enfin, vous y étiez, ou vous n'y étiez pas ?...

Ne baisse jamais la tête devant la police, jamais.

INSPECTEUR. — ...Vous ne savez pas ?

Quel con j'étais !

INSPECTEUR. — ...Mais...

Trop tard.

INSPECTEUR. — ...Mais monsieur a des témoins.

MARÉCHAL. — Ils sont là, dans la voiture.

J'ai compris trop tard. Voilà les emmerdements annoncés si je ne tuais pas Palivoda.

AGENT. — Alors, je retourne au poste ?

INSPECTEUR. — Alors, vous portez plainte ou pas ?

J'avais perdu ma première bataille sérieuse. Un grand sentiment de solitude m'envahit. Mais peut-être qu'avec le remords commençait la liberté.

RADIO : ce n'est pas un homme seul... sont remis.. l'un se demande... dans le tumulte, vous avez compris les quatre mots de la réponse : nous prendrions les armes.

VÉRONICA. — Où vous étiez ?

BRUNO. — Acheter des cigarettes. Vous n'avez pas pris de bain ?

VÉRONICA. — Non, j'avais pas envie.

BRUNO. — Les épaules d'une femme c'est très joli et très noble.

VÉRONICA. — Vous avez un drôle d'air ce matin.

BRUNO. — Oui, je deviens lâche.

VÉRONICA. — Quoi ?

BRUNO. — Je deviens lâche. C'est drôle, quand je regarde mon visage de face, j'ai l'impression qu'il ne correspond pas à l'idée que je m'en fais

de l'intérieur. A votre avis, qu'est-ce qui est le plus important : l'intérieur ou l'extérieur ?

C'était un bel objet, noir, mystérieux, incorruptible.

BOBINE 5

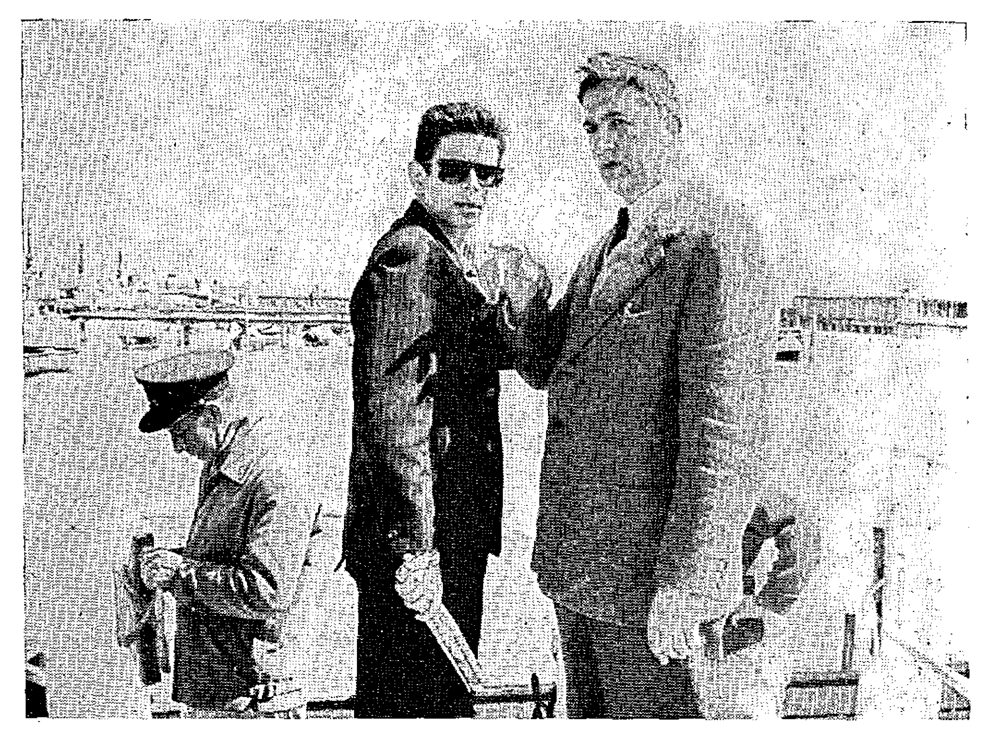
RADIO : , où flotte un drapeau taché de sang. Il y a maintenant une semaine, jour pour jour, heure pour heure, que l'émeute a commencé... Air France, venant . Cette Caravelle avait tourné d'ailleurs une heure au-dessus d'Orly avant d'atterrir, par suite, du mauvais temps... Vous voyez qu'il y avait du suspense... 24 morts, 180 blessés, les gendarmes d'un côté, les civils, les de l'autre... Pourquoi ?... l'énervement des après la mort de 22 d'entre eux, en deux mois, dans la plaine de la , quatre mois...

C'était ce que mon ami Raoul Coutard, le plus brillant des opérateurs français, appelait : la loi de l'emmerdement maximum. Chaque fois que j'étais prêt à tirer, un événement imprévu m'en a empêché.

Et chaque fois que j'ai eu le champ libre, aucun témoin, j'hésitais quelques secondes... et c'était de nouveau trop tard.

Je me suis aperçu que c'est difficile, si ce n'est pas votre métier, d'essayer plusieurs fois de suite de tuer un homme. C'est comme de rater son suicide et de recommencer.

Au bout d'un moment, j'en ai eu marre. Je ne crois pas que c'était le fait de tuer quelqu'un. Bien que ça ne me soit pas arrivé souvent, ça m'est arrivé. Non, ce n'était pas ça ; et les objecteurs de conscience, par exemple, j'ai toujours pensé que c'était de la frime. Alors quoi, mon gros père ? Simplement, il y a des choses qu'on fait à certains moments de l'existence, et à d'autres pas.



« Les trucs les plus insensés, comme de me faire assassiner Palivoda devant trente-six personnes. »



« Dites des mensonges. »



« Je ne vous embrasse pas tendrement. »

Paul est toujours plein d'entrain. Il ressemble à un louveteau. Et moi qui suis paresseux, je les admirais, lui et Jacques : jamais à court d'idées. De vrais agents secrets. Ils n'ont reculé devant rien, même les trucs les plus insensés, comme de me faire assassiner Palivoda devant trente-six personnes.

Accusé par des amis d'être un traître, pour moi, frapper un ennemi était la seule chance d'en sortir.

Lorsque j'ai sorti mon revolver, j'ai senti Paul, en même temps, diriger le sien sur moi.

Hugues. — Bruno ! Eh ! Bruno ! Comment ça va avec ta Danoise ?

Bruno. — Ça biche.

Paul. — Merde ! ils s'en vont. Puisque tu ne veux pas tirer, c'est la preuve que tu travailles pour eux.

Bruno. — Moi, pas du tout.

Paul. — Alors, à quoi tu rêves ?

Bruno. — J'en ai marre. Je t'emmerde.

Poursuivi maintenant par les   et démasqué par les   , j'étais doublement foutu.

Véronica. — Oui. Non, je vais prendre un bain. Tout à l'heure, au Club Cinquante-Huit, si vous voulez ? Pourquoi ?

Bruno. — C'est impossible que je reste à Genève. Demain, je vais à Zürich, je prends l'avion pour le Brésil.

Bruno. — Véronica, pourquoi vous ne dites rien ?

Véronica. — Je ne sais pas quoi dire.

Bruno. — Dites des mensonges, dites que vous n'êtes pas triste que je parte.

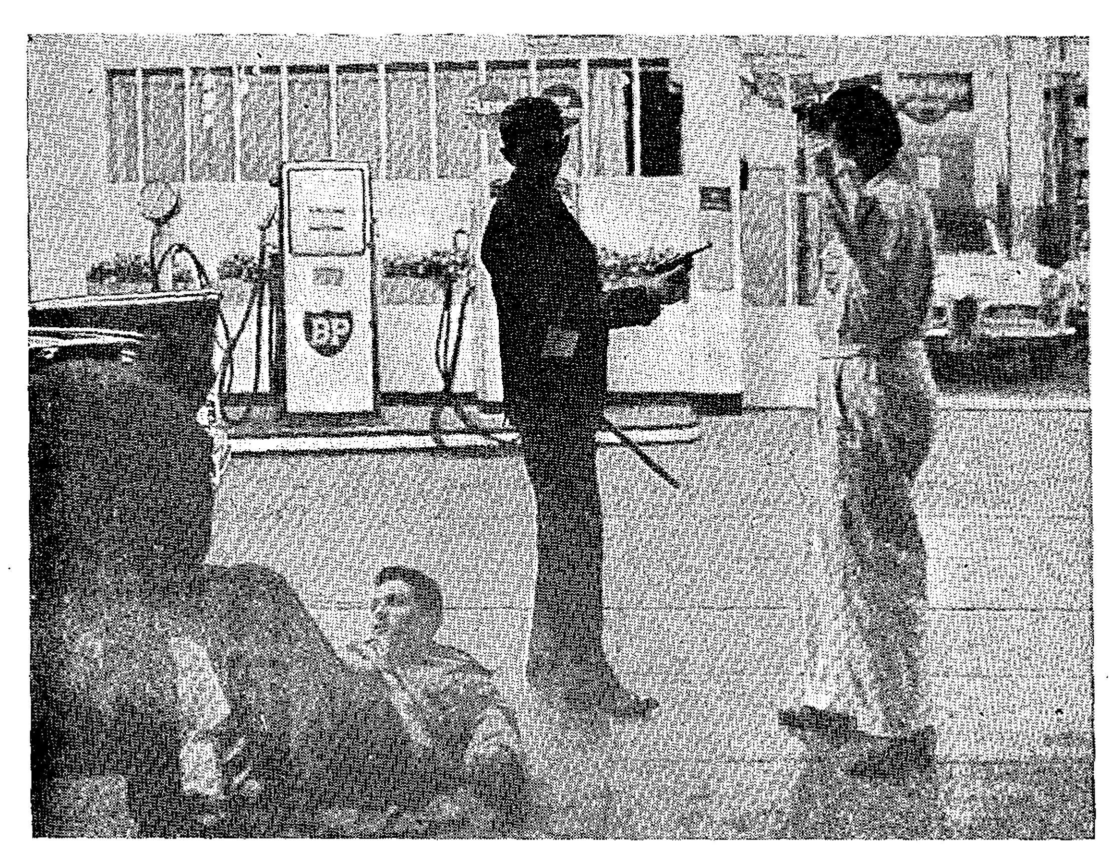
Véronica. — Je ne suis pas triste que vous partiez. Je ne suis pas amoureuse de vous. Je ne vous rejoindrai pas au Brésil. Je ne vous embrasse pas tendrement.

J'ai donc fait mes valises en vitesse et filé vers Zürich. Ce n'étaient plus les lumières de Genève, mais déjà celles de Rio de Janeiro, et je me suis demandé si j'étais heureux de me sentir libre ou libre de me sentir heureux.

Bruno. — Allo, Jacques ?

Paul. — Non, c'est Paul... C'est Bruno !

Jacques. — Méfie-toi, tu sais, mon gros père... Eh oui, la tragédie aujourd'hui,



« Ma tête a frappé tellement fort sur le sol, que j'ai perdu connaissance. »

c'est la politique... Non, c'est pas moi, c'est Napoléon. Bon, écoute Bruno... Mais laisse... laisse-moi parler...

Bruno. — De toute façon, je téléphone juste pour vous dire que la 403 est devant l'hôtel Century.

Ma tête a frappé tellement fort sur le sol que j'ai perdu connaissance.

RADIO : ...à , il y a des hommes résolus... des hommes résolus au sacrifice suprême... Des hommes résolus de mourir pour rester ... C'est la poudrière... Vive la !... Paris désavouera...

BOBINE 6

J'ai oublié de compter les marches pour savoir à quel étage nous étions.

Lazlo. — Dans le garage, à qui vous téléphoniez ?

Bruno. — Vous allez me torturer ?

Lazlo. — Je ne sais pas encore.

Bruno. — Si, j'en suis sûr.

Lazlo. — Vous avez peur ?

Bruno. — Evidemment que j'ai peur.

MOHAMED. — Il n'a que son passeport.

LAZLO. — Qui vous a fait ce passeport ? Le Consulat ici ?

BRUNO. — Je pense à une histoire arabe : c'est un type qui décroche le téléphone, et qui dit « Allo ? » On lui répond : « Non, c'est Ali. »

MOHAMED. — On le déshabille ?

LAZLO. — Oui.

Si j'avais crié, ils m'auraient de nouveau assommé. Mieux valait accepter le combat.

LAZLO. — Qui est-ce ?

BRUNO. — Jamais vu.

LAZLO. — Qui est-ce ?

BRUNO. — Je ne sais pas.

LAZLO. — Et celui-là ?

BRUNO. — Jamais vu.

LAZLO. — Jacques-Aurélien Mercier, ancien volontaire en . On perd sa trace pendant le procès du trafic des piastres. On le retrouve en 57 à Rotterdam, lors de l'explosion du cargo *Aramis*. En 59 à Francfort, quand le professeur Dietrich est assassiné. Maintenant à Genève.

LAZLO. — C'est à lui que vous téléphoniez ? Quel numéro vous faisiez ? Quel était le numéro ?

Ça m'est égal de vous le dire, contrairement à ce que vous croyez. Mais j'ai pas envie. J' le ferai pas. Voilà ce que je leur ai dit.

Ils m'ont proposé de travailler pour eux. Je leur ai demandé un peu d'argent d'avance. Ils n'ont pas voulu. Alors, je leur ai dit d'aller se faire voir.

LAZLO. — ... Lui aussi... Alfred Latouche... Il a refusé de parler. Et voilà son frère Etienne. Vous voulez qu'on vous fasse comme à eux ?

Pauvre Etienne ! Il a dû baisser la tête pour ne pas se faire trancher la gorge, et résultat, il a reçu le coup de rasoir en plein dans le menton.

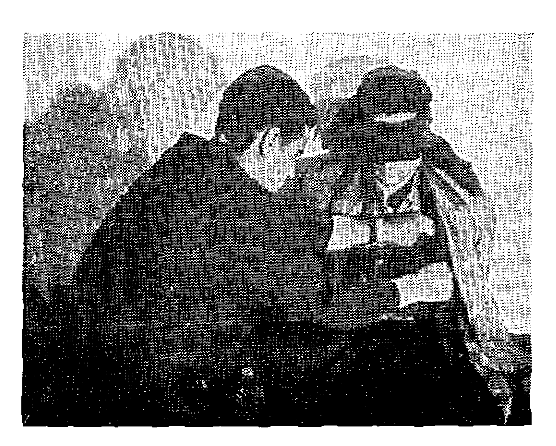
MOHAMED. — J'espère que vous êtes courageux, ça va être difficile.

BRUNO. — Je ne sais pas si je suis courageux, mais je vais bien le voir.

LAZLO. — Il n'y aura qu'à le mettre dans la salle de bain.

MOHAMED. — Levez-vous !

« *Tu t'éloignes toujours davantage des vivants. Ils t'auront bientôt rayé de leurs listes.*



« Vous avez peur ? — Evidemment que j'ai peur. »



« Je leur ai demandé un peu d'argent d'avance. »

C'est le seul moyen de participer aux privilèges des morts. Quels privilèges? Ne plus mourir. »

LAZLO. — Quel numéro de téléphone vous faisiez? Vous avez peur?

BRUNO. — Pourquoi vous faites ça?

LAZLO. — Quelquefois il faut avoir la force de frayer son chemin avec un poignard.

La torture, c'est monotone et triste. Il est difficile d'en parler. Aussi en parlerai-je peu.

A Budapest, j'avais déjà vu torturer.

Je me souviens que je m'étais demandé si je serais capable de tenir le coup. Voilà donc le moment venu.

LAZLO. — Aux robinets.

Je sais qu'à d'autres, on a fait bien pire. Mais les camarades martyrisés qu'on croise dans les couloirs, les hurlements à travers les murs, je n'ai pas connu ça. Il m'est donc impossible d'en parler. Tout ce que je sais, c'est que je me suis efforcé de ne pas crier, et que, très vite, j'ai cessé de me débattre.

Penser à autre chose, allez, vite, n'importe quoi, éviter la douleur vite, la mer, la plage, le soleil, penser tellement vite qu'on ne pense plus à rien.

Ecrire à Véronica, vite, vite, éviter de penser à la douleur, vite écrire une lettre, toujours plus vite, battre la douleur de vitesse. Véronica, une lettre encore plus belle que celle de Robert Desnos à sa femme, Véronica.

BOBINE 7

BRUNO. — Qu'est-ce qui s'est passé?

MOHAMED. — Vous vous êtes évanoui.

BRUNO. — Est-ce que j'ai pleuré?

MOHAMED. — Pourquoi vous demandez ça?

LAZLO. — Qu'est-ce qui se passe?

MOHAMED. — C'est marrant, il demande s'il a pleuré. Je me demande pourquoi ça l'intéresse?

BRUNO. — Parce que c'est important.

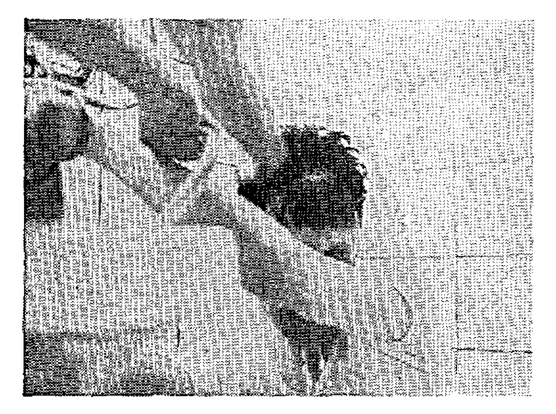
Entre deux séances de torture, nous avions de grandes discussions politiques. Ils trouvaient que c'était complètement idiot de résister, puisque je n'avais pas d'idéal. Et comme toute organisation qui se respecte, ils essayèrent alors de m'endoctriner.



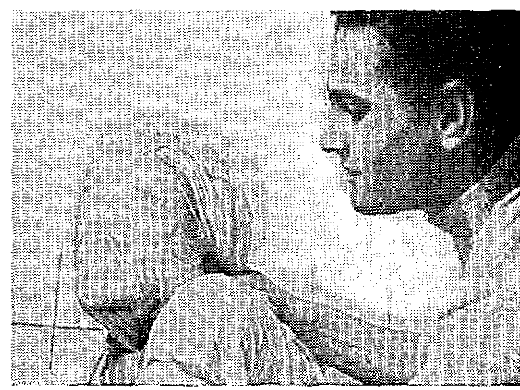
« La force est supérieure à l'intelligence. »



« La torture, c'est monotone et triste. »



« Penser tellement vite qu'on ne pense plus à rien. »



« Une fois que le tissu est entièrement imbibé d'eau, l'air ne passe plus. »

LAZLO. — Les   aussi torturent, les prisonniers attendaient, dans l'obscurité, ou la prison, ou leur tentative d'évasion, c'est-à-dire une rafale de mitraillette dans le dos. Le fiancé de   est mort comme ça.

Il n'y a aucun doute, la force est supérieure à l'intelligence.

Il faut être fort, c'est vrai, mais pour résister à la force.

De nouveau, penser à autre chose, les vacances, la Bretagne, une promenade à bicyclette, à l'ombre des jeunes filles en fleurs. Pourquoi ne pas leur donner ce numéro de téléphone? Je ne sais même plus. Par dignité? Je ne sais même plus ce que ça veut dire.

Comme je n'en pouvais plus, j'ai hurlé au secours. Mais je ne me rendais pas compte que j'étais dans un tel état de faiblesse qu'on ne m'entendait pas à deux mètres. Je croyais hurler, alors que je parlais à voix basse.

LINGÈRE. — Je vous rapporte vos chemises, monsieur   .

LAZLO. — Ça va bien?

LINGÈRE. — Oui, merci, au revoir.

LAZLO. — Au revoir.

Je me suis demandé à quoi servait cette pile de chemises qu'il posa sur le coin du lavabo.

LAZLO. — Allo, Palivoda! C'est Cavalier F 4.

Une fois que le tissu est entièrement imbibé d'eau, l'air ne passe plus. Impossible alors de respirer.

LAZLO. — L'essor révolutionnaire est semblable au navire déjà visible à l'horizon lointain, il est semblable au disque solaire dont les rayons ardents percent déjà les ténèbres. Il est semblable à l'enfant qui verra bientôt le jour.
Est-ce qu'il a dit le numéro de téléphone?

MOHAMED. — Non, non, toujours rien, mais avec ça on peut en tirer quelque chose.

Pourquoi ai-je voulu me suicider? J'aurais mieux fait de leur donner les renseignements qu'ils voulaient.

J'ai pris la lame entre les dents, car avec les mains, je n'y arrivais pas.

LAZLO. — Non, non, non, il ne faut pas laisser de traces. C'est comme ça que les   se sont fait mal voir.

Tant pis ou tant mieux pour moi. Ils sont entrés dans la salle de bain avant que je réussisse.



« Un type que je connais avait apporté le matériel. »

Ensuite ce fut l'électricité. Un type que je connais avait apporté le matériel. Maintenant, je me souviens. C'était lui qui donnait un petit chien à Véronica la première fois qu'on s'est vu.

LAZLO. — Alors, ça marche cette fois-ci ?

L'électricité, c'est très simple. On vous branche des électrodes sur n'importe quelle partie du corps et on fait passer le courant. On ne meurt jamais, mais on en sort très diminué.

LAZLO. — Souviens-toi de c' que disait Lénine : « Dans la révolution, il n'y a pas de tâches « faciles », de moyens « faciles », de lutte. Cette ligne politique, on doit la mener sur tous les terrains de lutte sans exception. La victoire de la   est certaine. Elle triomphera. »

Ensuite, ils m'ordonnèrent de me rhabiller. Je n'en pouvais plus. Tout à coup, j'ai pensé à me jeter par la fenêtre. Si c'était le premier étage, tant mieux. Sinon...

LAZLO. — A quoi vous pensez ?

BRUNO. — Je pense à Pierre Brossolette... On m'a raconté sa mort. C'était en 43, à la Gestapo, rue Lauriston, on l'avait torturé pendant deux mois, il avait les yeux crévés. Un jour on l'emmène dans une pièce pour un nouvel interrogatoire.

Et Brossolette sentait qu'il avait tellement souffert qu'il n'arriverait plus à se taire. Il a senti qu'il y avait une fenêtre dans la pièce. Alors, pendant qu'on l'interrogeait, il s'est rapproché petit à petit, en tâtonnant, et dès qu'il a touché la vitre, il s'est précipité à travers.

On a toujours la chance que l'on mérite. C'était le premier étage. Je me suis réfugié chez Véronica. Elle m'a dit qu'elle travaillait pour les   , mais que, si je partais au Brésil, elle s'enfuirait avec moi.

PAUL. — Excusez-moi, vous n'avez pas vu mon ami Forestier, mademoiselle ?

VÉRONICA. — Mais non.

PAUL. — Bon merci. Il est sûrement là.

JACQUES. — Et pourquoi elle nous le dirait ?

PAUL. — Je me méfie d'elle.

BOBINE 8

VÉRONICA. — Pourquoi vous aimiez mieux mourir que parler ?

BRUNO. — Ils m'auraient tué de toute façon. Oui, après tout, je ne sais pas, non. Heureusement que c'était le premier étage, c'est tout. Vous êtes bien mieux sans maquillage.

Je l'ai regardé s'asseoir. J'aime la façon dont elle allume les cigarettes.

VÉRONICA. — C'est pas vrai.

BRUNO. — Si. Pourquoi tout est vide ?

VÉRONICA. — Parce que je partais. Je m'en allais.

On n'a pas osé se regarder en face.

VÉRONICA. — Mais on ne voit rien.

BRUNO. — Non, un peu les brûlures. Mais on fait très attention. Depuis



« Vous êtes bien mieux sans maquillage. »

l'inscription de la question à l'ONU, ils ont dû recevoir des ordres du . Personne n'est venu vous *demander où j'étais?*

VÉRONICA. — Quand je suis remontée, oui, j'ai de nouveau croisé vos amis.

BRUNO. — Qui ça?

VÉRONICA. — Ils sont déjà venus hier de la part du Consul de la . Le mince qui ressemble à un garçon d'ascenseur et l'autre à un gigolo, qui est-ce?

BRUNO. — C'est Paul et c'est Jacques. Oui, oui sûrement, c'est nous qui avons assassiné Lachenal.

Pourquoi est-ce qu'elle m'a tourné le dos?

VÉRONICA. — Non, c'était idiot, je trouve. Palivoda, oui, mais Lachenal, il n'avait rien fait. Il trouvait que la guerre est injuste, mais c'est tout.

BRUNO. — Oui, je ne sais pas.

VÉRONICA. — Vous dites toujours ça.

BRUNO. — Chut.

JACQUES. — Evidemment j'écoute. 16, chemin Chapellit. Où est-ce que je te rappelle? Tu ne veux pas, pourquoi? D'accord, mon gros père, tu nous rappelles.

En échange de deux passeports diplomatiques, je leur ai donné l'adresse des

JACQUES. — Dites au petit photographe d'aller voir Paul.

JACQUES. — Dites, dans vos dossiers, vous n'avez rien sur une fille qui s'appelle...

PAUL. — *Vé... Véronica Dreyer.*

JACQUES. — Véronica Dreyer. Vous me rappelez. D'accord. Véronica Dreyer.

VÉRONICA. — Et moi, quoi alors!

BRUNO. — Pourquoi vous travaillez avec le , par conviction politique?

VÉRONICA. — C'est difficile à dire, petit à petit, mais ça ne me gêne pas. De toute manière, j'ai trouvé que les ont tort. Oui, c'est ça. Les autres, ils ont un idéal, mais pas les . Il faut avoir un idéal, c'est très important. Contre les Allemands, les ... Les avaient un idéal. Contre les , ils n'en ont pas. Ils perdront la guerre.

BRUNO. — Vous croyez ? Moi pas.

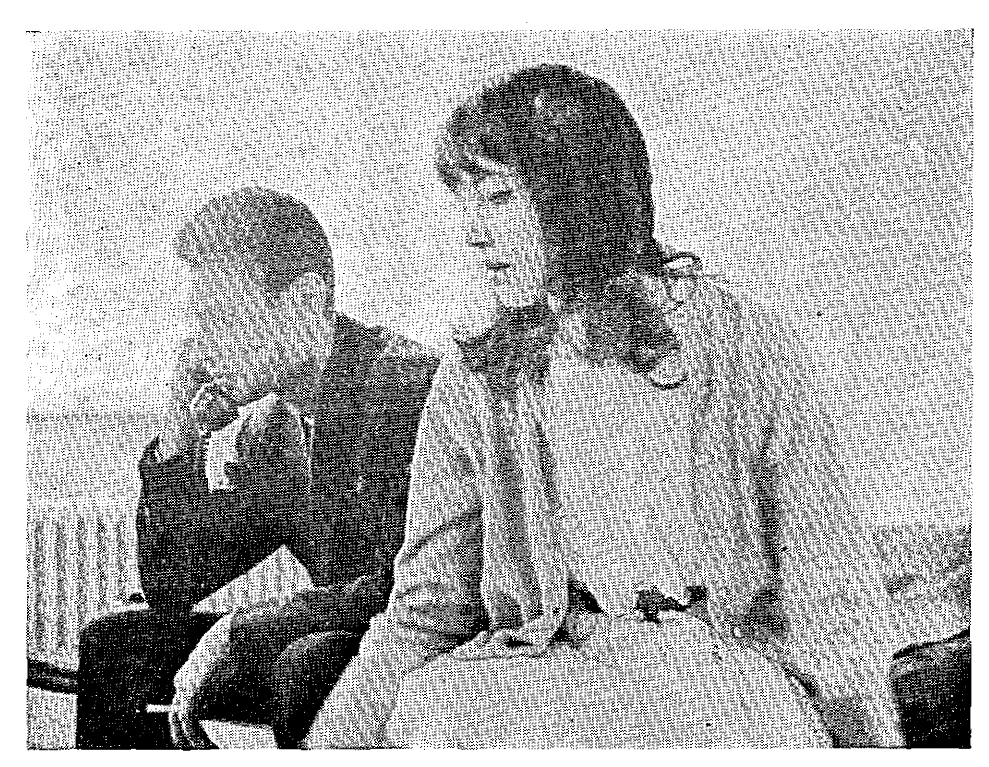
VÉRONICA. — Mais si.

BRUNO. — C'est drôle, aujourd'hui, tout le monde déteste les . Moi je suis très fier d'être , mais en même temps je suis contre le nationalisme. On défend des idées, on ne défend pas des territoires. J'aime la France, parce que j'aime Joachim du Bellay et Louis Aragon. J'aime l'Allemagne, parce que j'aime Beethoven. Je n'aime pas Barcelone à cause de l'Espagne, mais j'aime l'Espagne, parce qu'une ville comme Barcelone existe, ou l'Amérique, parce que j'aime les voitures américaines et je n'aime pas les , parce que je n'aime pas le désert ni le colonel Lawrence, encore moins la Méditerranée et Albert Camus.

Non, j'aime la Bretagne et je déteste le Midi. En Bretagne, la lumière est toujours très douce, pas comme dans le Midi, et puis les sont paresseux, mais je n'ai rien contre eux, ou contre les Chinois. Non, je voudrais les ignorer.

Mais c'est terrible aujourd'hui : si vous restez tranquille, on vous engueule, justement parce que vous ne faites rien. Alors, on fait les choses sans conviction et je trouve que c'est dommage de faire la guerre sans conviction.

Pourquoi le Vatican est contre les communistes ? Il est drôle le Pape, ils



« On n'a pas osé se regarder en face. »

sont du même avis, tous les hommes sont frères. Je ne suis pas le frère d'un conducteur de trams à Pékin, ni à San Francisco. A priori, au contraire, je me fous de lui.

Peut-être un jour que ça m'intéressera de savoir ce qu'il devient. Mais il n'est pas mon frère et mon ami, automatiquement parce qu'il a des yeux et des oreilles comme moi et vice versa. Il y a des objets, je ne sais pas, qu'on aime et d'autres pas... ou des couleurs.

Par exemple, je n'aime pas le rouge foncé. Les hommes c'est pareil, on ne peut pas tous les aimer obligatoirement ou alors, c'est ce que disait Sacha Guitry : « On ne sait plus où donner du cœur. »

Elle m'a regardé. A mon avis, les femmes ne devraient jamais dépasser vingt-cinq ans.

Bruno. — Les hommes, en vieillissant, deviennent de plus en plus beaux, pas les femmes ; je trouve extraordinairement injuste d'ailleurs pour une femme de vieillir.

Et j'ai remarqué une chose bizarre : les femmes, quand elles se suicident, elles se jettent toujours sous un train, ou d'une fenêtre. Elles ont tellement peur de ne pas tenir le coup qu'elles se jettent en avant, comme ça impossible de revenir en arrière. Les hommes jamais.

C'est très rare qu'un homme se jette sous le métro et c'est très rare qu'une femme s'ouvre les veines. Je trouve ça très courageux et en même temps très lâche de leur part. Oui, je ne sais pas. La vie donne raison aux femmes, mais la mort aux hommes. C'est la mort qui est importante.

Un jour, disait Van Gogh, nous prendrons la mort pour aller dans une autre étoile.



« On ne sait plus où donner du cœur. »

BRUNO. — Il y a quelque chose de plus important que d'avoir un idéal, mais quoi ? C'est quelque chose de plus important que de ne pas être vaincu. Je voudrais savoir quoi exactement. « Pathétique. » Autrefois, quand j'allais au lycée, c'est un mot que j'admirais. Maintenant, je le méprise. « Taciturne » voilà un mot qui est très beau, comme Guillaume. Moi je suis perdu, si je ne fais pas semblant d'être perdu. Mon raisonnement, c'est que tout le monde a un idéal. Il y a donc quelque chose de plus important que tout le monde n'a pas. Je suis sûr que Dieu, par exemple, n'a pas d'idéal. Il y a une phrase très belle, je crois qu'elle est de Lénine : « L'éthique, c'est l'esthétique de l'avenir. » Je trouve cette phrase très belle et très émouvante aussi. Elle réconcilie la droite et la gauche. A quoi pensent les gens de droite et de gauche ?

Aujourd'hui, la révolution, pourquoi faire ? Dès qu'un gouvernement réactionnaire arrive au pouvoir, il applique une politique de gauche et le contraire... Moi, je gagne ou je perds, mais je combats seul. Vers 1930, les jeunes gens avaient la Révolution. Par exemple, Malraux, Drieu La Rochelle, Aragon. Nous n'avons plus rien. Ils avaient la guerre d'Espagne, nous n'avons même pas une guerre à nous.

A part nous-mêmes, notre propre visage et notre propre voix, nous n'avons rien. Mais peut-être que c'est ce qui est important. Arriver à reconnaître le son de sa propre voix et la forme de son visage. De l'intérieur, il est comme ça et, quand je le regarde, il est comme ça.

C'est-à-dire qu'on me regarde et qu'on ne sait pas à quoi je pense et qu'on ne saura jamais à quoi je pense. Là, maintenant... une forêt en Allemagne... une promenade à bicyclette... c'est fini. Maintenant... une terrasse de café à Barcelone. Maintenant... c'est déjà fini.

J'essaie de cerner ma propre pensée. Et la parole ? D'où vient la parole ? Peut-être que les gens parlent sans arrêt comme les chercheurs d'or... pour trouver la vérité. Au lieu de remuer le fond de la rivière, ils remuent le fond de leur pensée.

Ils éliminent tous les mots qui n'ont pas de valeur et pour finir ils en trouvent un... tout seul... or, un seul mot tout seul c'est déjà le silence. Pourquoi vous m'aimez ?

Véronica. — Je ne sais pas... parce que je suis folle... à qui vous téléphonez ?

RADIO : C'est pourquoi le ne veut plus se contenter de promesses ou de discours et demande en conséquence des engagements solennels et des actes... enfin, l'autre information, qu'il faut donner, mais avec réserves : la ligue aurait décidé d'accorder une aide de deux milliards au ... enfin, à partir de demain jeudi 22 mai à 16 heures, l'échange de télégrammes entre la Métropole et est de nouveau autorisé, sous réserve que le texte des télégrammes soit rédigé en français et en clair...

BOBINE 9

Secrétaire. — Allo ? Compagnie Française d'Informations... Bruno Forestier sur la première.

Jacques. — Qui ? Passez-le moi. Allô, qui est-ce ? Qui est-ce ?

Bruno. — C'est Bruno.

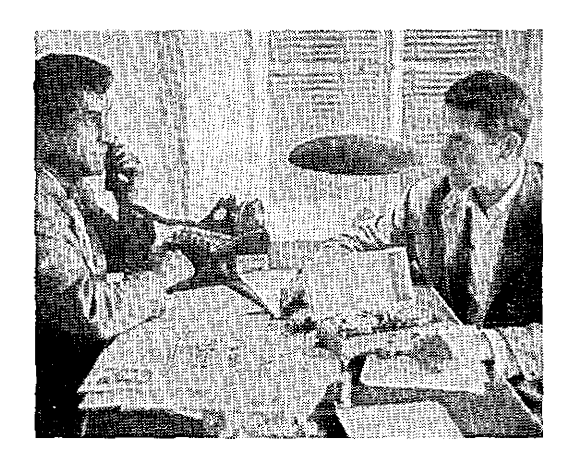
Jacques. — Bruno.

Véronica. — Qu'est-ce qu'il y a ?

Bruno. — Je ne sais pas. Bruno !

Bruno. — Bruno Forestier. Comment elle est fausse ? Ils ont peut-être déménagé, ils doivent se méfier.

Jacques. — On vient d'y aller avec Paul, pas de à cette adresse.





« Ensuite, tout s'est passé très rapidement. »

Conclusion : pas de passeports pour moi et Véronica, à moins qu'enfin je me décide à tuer Arthur Palivoda.

JACQUES. — D'accord, arrive ici.

PAUL. — Génial !

JACQUES. — Oui. Merci, vous êtes chic. D'accord, à la semaine prochaine. Vous aviez raison, Paul, une fille, seule dans la vie, elle est ou putain ou indicatrice. Le doit avoir une autre adresse. Et elle doit la savoir. Allez, hop !



« Jacques avoua seulement qu'il gardait Véronica en otage. »

BRUNO. — Enfermez-vous à clé, avec eux, on ne sait jamais.

VÉRONICA. — Ils savent que vous avez été torturé ?

BRUNO. — Oui. Je suis content, la police a retrouvé ma Chevrolet sur la route suisse.

VÉRONICA. — Vous revenez quand ?

BRUNO. — Il faut que je déniche Palivoda. Peut-être ce soir... ou demain. Elle est mignonne cette robe.

VÉRONICA. — Oui, c'est un cadeau.

BRUNO. — C'est du type qui vous donnait un petit chien, la première fois qu'on s'est vu ? Vous avez couché avec lui ?

VÉRONICA. — Il me faisait la cour depuis longtemps. Ça n'a pas d'importance.



« Frayer son chemin avec un poignard. »

BRUNO. — Oui. Mais ça en a quand même. Hasta luego.

VÉRONICA. — A tout de suite.

Ensuite, tout s'est passé très rapidement et la situation, qui semblait très complexe, s'est dénouée alors de façon très simple. Pendant que j'allais au rendez-vous qu'ils m'avaient fixé, les ont séquestré Véronica dans une villa au bord du lac. Là, ils la torturèrent affreusement, pour qu'elle leur donne la nouvelle adresse du .

Mais ça, je ne le savais pas encore. Jacques avoua seulement qu'il gardait Véronica en otage. Elle me serait rendue, dit-il, dès que j'aurais tué Palivoda, en même temps que les passeports.

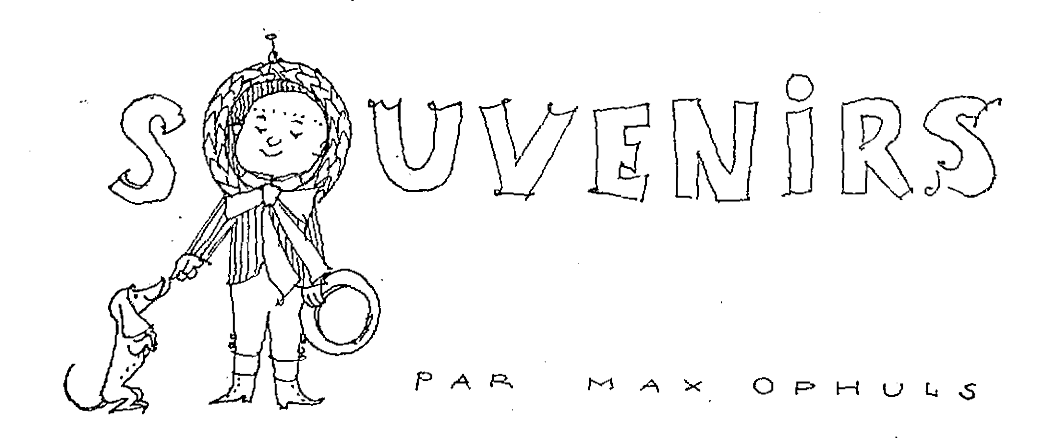
JACQUES. — Il faut avoir la force quelquefois de frayer son chemin avec un poignard.

C'est après avoir tué Palivoda que j'ai appris la mort de Véronica.
Il ne me restait qu'une seule chose : apprendre à ne pas être amer. Mais j'étais content, car il me restait beaucoup de temps devant moi.

Jean-Luc GODARD.



« Il me restait beaucoup de temps devant moi. »



II

Toujours aussi résolu à monter sur les planches, je m'adressai à l'acteur le plus remarquable, — du moins, à mon sens, — de notre théâtre municipal. Il s'appelait Paul Gewinner. Acceptait-il de me recevoir ? A ma grande joie, il accepta. L'entrevue eut lieu chez lui, dans son petit appartement meublé. Sans doute le grand homme avait-il oublié l'heure du rendez-vous, car, en franchissant le seuil du salon-salle à manger, je vis un jupon rose s'éclipser par la porte opposée. Deux tasses de café à peine touchées se trouvaient sur une table basse, devant le divan où se prélassait l'acteur, en pyjama et robe de chambre. Je fus surpris de constater qu'il était gros, et même ventru, alors que, sur scène et vu de la salle, il paraissait plutôt mince. « Il porte probablement un corset pour jouer Méphisto », pensai-je déçu. Mon idole m'invita, d'un ton presque aimable, à lui exposer mes projets d'avenir, puis, après quelques borborygmes, il consentit à m'écouter réciter « ce que vous voudrez ». Prenant mon courage à deux mains, je me jetai à l'eau. J'avais préparé le tendre aveu du jeune Mortimer qui se jette aux pieds de Marie Stuart. Dans mon ardeur, je n'entendis pas tout de suite les exclamations de l'acteur. Enfin, je me rendis compte qu'il criait : « Halte ! Halte ! », à peu près comme un cocher qui s'efforce de retenir un attelage trop fougueux. Je m'interrompis, quelque peu interloqué, et il poussa un grand soupir de soulagement.

— Eh bien, jeune homme, déclara-t-il, si vous voulez arriver à quelque chose dans ce métier, je vous conseille de compter sur l'argent de votre père ; parce que, si vous comptez sur votre talent, vous n'arriverez sûrement à rien.

***

Le soir, au dîner, je me gardai bien de mentionner cette nouvelle défaite. Ce fut mon père qui aborda la question de ce que je m'obstinais encore à appeler ma vocation.

— Nous avons beaucoup réfléchi, ta mère et moi. J'ai même téléphoné à tes oncles et à ton grand-père. Le mieux serait sans doute que tu apprennes ton futur métier, — et à la meilleure école. Nous allons donc t'envoyer à Berlin, chez Max Reinhardt.

En route pour Berlin, je quittai le train à Stuttgart. Une jolie ville, et, pour moi, d'autant plus accueillante que mon oncle Gustave y habitait une belle villa, au sommet d'une colline d'où l'on découvrait un beau paysage. C'était l'oncle Gustave qui, autrefois, m'avait appris à me servir d'un pistolet à air comprimé ; à nous deux, nous avions démoli bon nombre des horribles assiettes en faïence qui « ornaient » le vestibule de mes parents. Je lui avais annoncé mon arrivée, et il s'y était préparé à sa façon : en guise de bienvenue, il me remit une liasse de billets de théâtre, en ajoutant : « Tant que tu resteras ici, tu pourras satisfaire ton vice, — chaque soir. »

Le Grand Théâtre de Stuttgart, — il y en a un second qui s'appelle, très logiquement, le Petit — était une sorte de temple grec devant lequel s'étendait un lac entouré de vieux marronniers. Sur le lac, se promenaient quelques cygnes. Dans mon esprit, ces beaux oiseaux blancs faisaient presque partie de la troupe : les soirs où l'affiche annonçait une opérette, je leur trouvais un air gai, presque drôle ; le soir où l'on jouait « Macbeth », ils me paraissaient tragiques, très shakespeariens. Probablement, ils n'étaient ni l'un ni l'autre, — simplement des cygnes, avec une cervelle d'oiseau.

***

L'oncle Gustave se révéla moins épris d'art dramatique que je ne le pensais. Régulièrement, lorsque nous nous installions dans notre loge, — avec son smoking bien coupé et sa tête de Mussolini jovial, il ne pouvait se contenter d'un vulgaire fauteuil d'orchestre, — il tirait sa montre, une Longine très plate et calculait :

— Voyons, il est 7 *h.* 30. — le « Trouvère », ça dure... euh... tu me réveilleras à 11 h. et quart.

Puis, très droit sur son siège, il fermait les yeux et s'endormait.

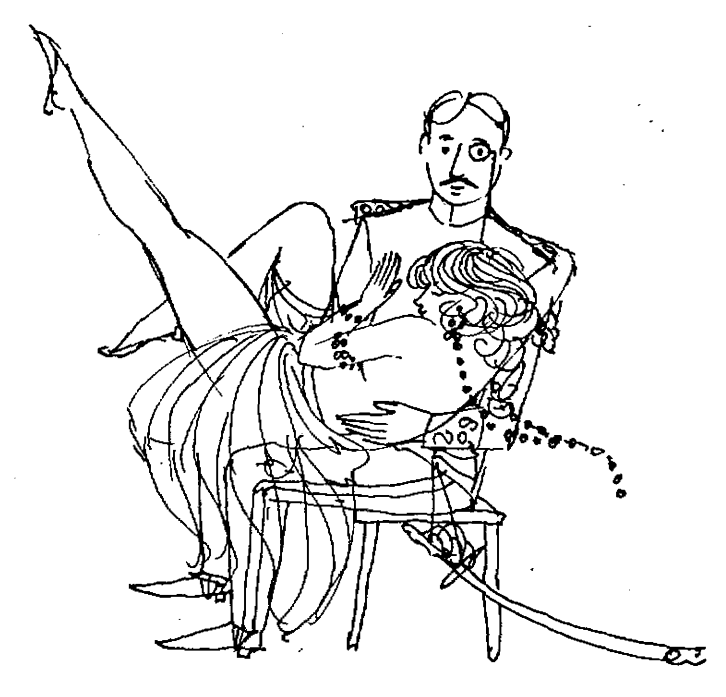
Ce fut le principal metteur en scène du Grand Théâtre de Stuttgart qui me donna mes premières leçons. Et quelles leçons ! C'était à croire que je venais de naître : des semaines durant, j'apprenais à prononcer convenablement des voyelles, — parfaitement, des voyelles, — à les prononcer de telle manière qu'on pût m'entendre distinctement jusqu'au dernier rang du poulailler. J'apprenais à chuchoter, — tout en me faisant comprendre dans toute la salle, j'apprenais à respirer et, surtout, l'inspiration prise, à ne pas gaspiller l'air emmagasiné, à le retenir durant trois, cinq, et finalement durant quinze lignes. Tout comme un bébé, j'apprenais à me tenir debout, à marcher, à tomber, — sur le dos, du haut en bas d'un escalier d'honneur. J'apprenais à m'évanouir, à me battre à l'épée, à danser. J'apprenais à porter tous les costumes possibles et imaginables, — de la peau d'ours des vieux Germains jusqu'à la tenue du parfait robot, en passant par les chevaliers et les sans-culotte. J'apprenais, j'apprenais toujours, durement, minutieusement, — et aujourd'hui encore, je me rappelle mon professeur avec une profonde gratitude, car, sans sa patience et ses efforts, je ne serais certainement arrivé à rien. On n'a jamais vu un grand pianiste qui n'aurait pas commencé par faire des gammes. Et même Napoléon a dû apprendre comment nettoyer un fusil.

Un beau soir, les cygnes faillirent oublier leur traditionnelle sérénité, en voyant un jeune homme longer le lac en courant comme un possédé. Deux heures plus tôt, la direction m'avait informé qu'on m'avait attribué un rôle : mon premier rôle. Et j'allais le jouer le soir même. Arrivé devant le théâtre, je freinai pour étudier l'affiche : « Le Cadavre vivant », de Tolstoï. Tout en bas de la liste des acteurs, — une bonne quarantaine — je découvris mon nom : « Second Officier : Max Ophuls. » Mon rôle comportait même une demi-ligne de texte : « Oh, — quel rythme ! » Entre la villa de l'oncle Gustave et le théâtre, j'avais répété cette exclamation peut-être mille fois. A présent, j'étais sûr de moi, — mais alors, vraiment sûr.

On me fit revêtir un magnifique uniforme bleu marine, généreusement brodé d'or. On me dessina, dans mon visage d'adolescent, une moustache très mondaine, on me coinça un monocle dans l'œil droit. Comme le monocle ne voulait pas tenir, — j'ai les yeux protubérants — le coiffeur, en jurant, le fixa avec un peu de colle. Une sonnerie... quelqu'un me poussa... j'entrai en scène.

Une boîte de nuit, avec l'inévitable orchestre tzigane. Dans le tourbillon du changement de décor, des chœurs déchaînés se plaçaient dans la lumière des chandeliers, des filles à demi dévêtues s'allongeaient selon leur passion orgiaque et les indications du metteur en scène. Avant d'avoir compris ce qui m'arrivait, j'en trouvais une, assise sur mes genoux. Elle me mit aussitôt les bras autour du cou, — plutôt autour de mon haut col d'uniforme qui me serrait terriblement —, elle eut même le temps de me confier qu'elle s'appelait Elise, — puis, le rideau se leva. Je savais exactement ce que j'avais à faire : prendre un air inspiré, regarder le vide et, dès que j'entendrais les mots : « Quelle musique », ajouter : « Oh, quel rythme ! » En fait de musique, nous n'étions pas à plaindre : guitares, mandolines, violons, sans parler des chœurs. Ce fut sans doute cette atmosphère de vice distingué qui causa ma perte. Flottant dans une merveilleuse béatitude, j'entendis soudain une voix, — celle d'un autre — s'exclamer : « Oh, quel rythme ! ». Puis, le rideau tomba.

Dans les coulisses, je compris tout de suite que je n'avais pas justifié les espoirs de la direction. Figurants et choristes me regardaient avec compassion (quant aux acteurs, ils ne me regardaient pas du tout). Le lendemain, je reçus une lettre, à l'en-tête de la direction : « Nous avons le plaisir de vous informer qu'à partir de la semaine prochaine, vous ferez partie de l'ensemble du Grand



« Oh, quel rythme ! »

Théâtre ». Je n'eus pas le courage de demander des explications.

***

Ce monsieur était venu me voir pendant l'entracte.

— Je m'appelle Loewenberg. Faites-moi le *plaisir* de souper avec moi.

Sous une tonnelle du Jardin Royal, M. Loewenberg m'expliqua le but de sa démarche.

— Vous comprenez, je suis représentant en vins fins. Vous me direz que cela n'a aucun rapport avec le théâtre. D'accord, seulement, il se trouve que je fais régulièrement le tour des principaux théâtres d'Allemagne pour vendre mes *vins aux acteurs*, — du moins à ceux qui commencent à gagner de l'argent. Alors, parfois les directeurs me demandent si je n'ai pas remarqué un jeune acteur, — ou encore une petite actrice. Je suis donc bien placé pour soutenir la carrière d'un débutant. Quand ma recommandation a eu des résultats, — eh bien, en guise de *commission*, je demande à mon poulain d'acheter ses vins chez moi. Il se trouve que vous m'avez plu, et si cela vous intéresse, je parlerai de vous au directeur du théâtre d'Aix-la-Chapelle.

Une semaine plus tard, ce directeur me fit parvenir une invitation en bonne et due forme, — en offrant par-dessus le marché de me payer le *voyage* (on était alors en pleine *inflation*, et le billet coûtait quelque cent cinquante ou deux cents millions). Le directeur s'appelait Francesco Sioli, un nom qui lui allait comme un gant. Il me fit *réciter* le rôle comique dans lequel le représentant en vins fins m'avait vu à Stuttgart, hocha la tête et déclara : « Ma foi, comme comique, vous ne valez pas grand-chose. Je vous vois *plutôt en jeune premier*. Si cela vous convient... »

Cela me convenait parfaitement. J'entrai donc au théâtre d'Aix-la-Chapelle où l'on allait me confier des textes nettement plus longs qu'à Stuttgart.

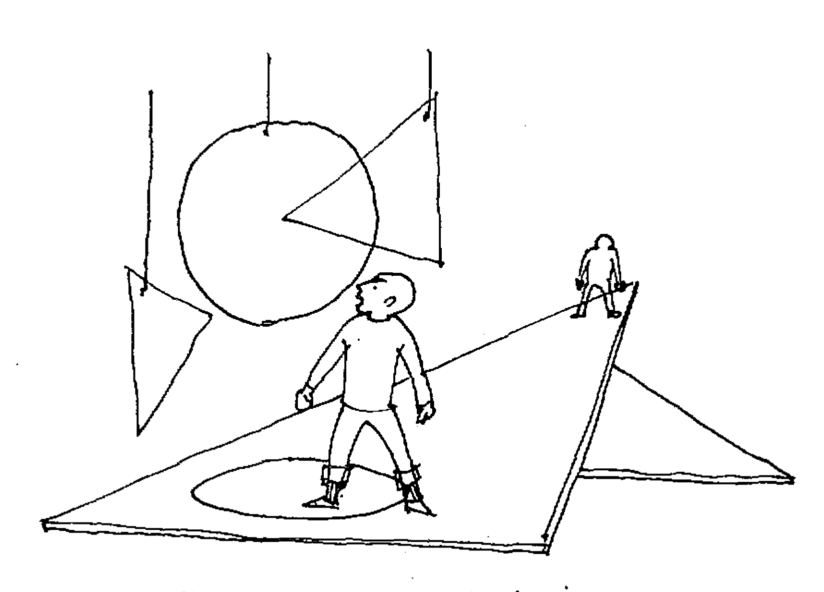
Et quels textes ! J'y jouai de tout, de l'amoureux transi au héros, parfois *même des rôles* bouffons dans quelque opérette. Et dans tous les genres : c'était l'époque où la création dramatique était déchirée entre la tradition

prudente et l'avant-garde forcenée. L'expressionnisme qui nous apparaît aujourd'hui, avec le recul des années, comme une maladie de puberté, tenait absolument à se manifester, mieux, à traduire son époque. Il s'agissait de préparer un nouvel avenir, — l'un des nombreux avenirs que, depuis Adam et Eve, l'on promet à l'humanité. Alors, nous nous tenions, les poings serrés, devant des triangles bleus éclairés par des projecteurs jaunes, nous nous contorsionnions comme des pantins désarticulés, nous montions sur des tapis roulants qui, avec des mouvements saccadés, nous transportaient d'un bout à l'autre de la scène. Une gigantesque sphère rouge « représentait » une gare, un rectangle fait de rails « symbolisait » une montagne, et lorsque, toutes lumières éteintes, la grosse caisse se déchaînait dans la fosse d'orchestre, une voix sépulcrale annonçait : « Voici Pâques ! » Tout ce qui touchait à cette tendance frénétique relevait de l'autorité du principal metteur en scène, garçon jeune et téméraire, tandis que la tradition restait l'apanage du vieux directeur. Pour ma part, je mangeais allégrement aux deux râteliers. C'était amusant, et instructif : faire de la corde raide entre les perruques poudrées et les symboles géométriques, voilà qui exige une habileté et une absence de conviction qui, par la suite, devaient m'être fort utiles, en temps de troubles politiques ou sociaux. Ainsi, le vendredi soir, j'aboyais mon texte « dadaïste » dans une pièce à thèse de Georg Kaiser, et le samedi, je jouais le geôlier-chef de la « Chauve-souris », brave fonctionnaire qui, ivre mort, entre dans l'armoire au lieu de passer la porte.

C'était la belle vie. J'étais devenu acteur, et célèbre (enfin, je le pensais). Il y eut vraiment des jeunes filles qui m'attendaient à la sortie des artistes, et le dimanche matin, au parc municipal, devant le kiosque à musique, j'entendais au passage les gens chuchoter mon nom. Puis, au bout de deux ans, je me rendis compte que ma popularité n'augmentait plus : j'avais atteint mon plafond. Manifestement, Aix-la-Chapelle, avec ses 80.000 habitants, n'était plus assez grand pour moi. J'achetai l'annuaire des théâtres d'Allemagne, qui indiquait tous les établissements, le nombre des places, et même celui des habitants de la ville. Bien entendu, je ne m'intéressai qu'aux centres comptant au moins 100.000 âmes. Ce fut ainsi que je décidai de tenter ma chance à Dortmund (200.000 habitants, important centre industriel).

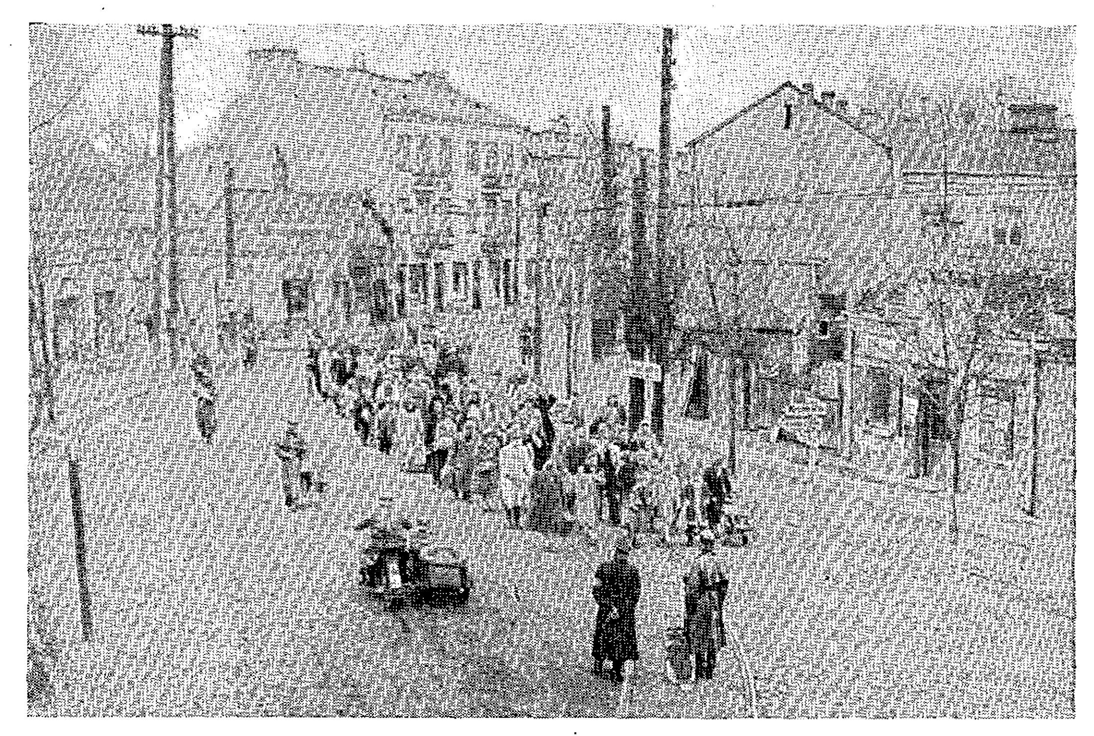
(A suivre.) Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.)



C'était l'époque de l'expressionnisme forcené.

JOURNÉES DU CINÉMA POLONAIS



Les Adieux de Wojciech J. Has.

Le cinéma polonais a l'âge de ses artères. C'est donc un cinéma jeune, dynamique, plein d'idées sinon plein de ressources.

C'est aussi un cinéma *d'essai,* qui s'appuie d'un côté sur une certaine expérience de la réalité politique et sociale, de l'autre sur une tradition de culture, à laquelle le cinéma lui-même n'est d'ailleurs pas étranger. C'est pourquoi ceux qui suivent d'assez près l'actualité du film ne sont pas restés insensibles à ces tentatives que constituent, depuis plusieurs années déjà, les réalisations de Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Munk, Wojciech Has, Jerzy Passendorfer et quelques autres. Tentatives discutables, souvent entachées d'esthétisme, mais qui dénotent un esprit général de recherche et, par là, forcent l'estime. Que l'on aime ou non les films de Wajda, que l'on goûte ou non ceux de Kawalerowicz, il est indéniable que l'on se sent concerné et que « quelque chose » a bougé dans l'ombre du cinéma soviétique.

Car il existe un charme polonais qui n'est pas le charme slave. Un charme *sui generis,* où viennent se fondre et se confondre des composantes ethniques opposées, mais qui, finalement, demeure irréductible à l'une ou l'autre de ces composantes. Du moins cette complexité nous aide-t-elle à mieux comprendre la variété des œuvres et la diversité des tempéraments. Si, selon Valéry, l'inspiration est d'abord une hypothèse, disons que le cinéma polonais a su trouver l'équilibre qui laisse à cette hypothèse ses plus grandes chances d'expression. Le cinéma polonais lui-même est une vaste hypothèse que quelques œuvres de classe sont venues vérifier.

Mais il est un autre élément qui a pour beaucoup contribué à façonner le visage actuel du cinéma polonais. Cet élément est difficile à définir, car il tient aussi bien à l'organisation économique et politique de la production qu'à la tradition de culture à laquelle, bon gré mal gré, sont liés les cinéastes polonais. Le cinéma polonais est l'un des cinémas les plus cultivés du monde. Voilà pourquoi les films polonais ne se compren-

nent pas seulement à partir de la réalité polonaise, mais aussi en référence à un contexte culturel qui les dépasse. Double naissance d'un cinéma autonome sur laquelle Jerzy Plazewski s'est fort bien expliqué ici-même (1).

De tous ces aspects, les récentes Journées du Cinéma Polonais à Paris nous ont fourni un aperçu approximatif, mais, à tout prendre, satisfaisant. Fort propre, en tout cas, à replacer la production polonaise dans l'ensemble des cinémas nationaux. Si sa place n'est pas la première — les U.S.A., l'Italie, la France, l'emportent encore d'assez loin — elle n'est pas non plus négligeable puisqu'elle se range facilement avant la Suède (malgré Bergman), avant l'Angleterre (malgré Losey), avant l'Allemagne (malgré quoi ?) et même avant l'U.R.S.S. (malgré tout).

Ce qui est surtout apparu à l'issue de ces Journées, c'est que tous ces films, au nombre de six (compte non tenu des courts métrages), représentent, à des titres d'ailleurs divers, un certain degré d'*ambition*. Ambition esthétique, s'entend, qui témoigne chez les réalisateurs d'une volonté forcenée d'assumer leurs œuvres sur tous les plans. Visiblement, même les moins doués de ces cinéastes — Janusz Nasfeter (*Petits Drames*) et Jerzy Passendorfer (*Le Retour*) — font montre de ce minimum de conscience dont il serait vain de rechercher la trace dans maintes productions commerciales, françaises ou italiennes. Tout se passe comme si les exigences du commerce n'anéantissaient jamais complètement celles de l'art.

Cela dit, et pour en venir aux films présentés, reconnaissons que l'éventail entrouvert à cette occasion n'a pas été aussi homogène que l'on avait pu le souhaiter. Sur les six films que nous avons vus, trois sont restés sans défenseur au sein de l'équipe des *Cahiers* : *Le Retour*, de Jerzy Passendorfer, *Petits Drames*, de Janusz Nasfeter, et *De la veine à revendre*, d'Andrzej Munk. Nous n'en parlerons donc que brièvement avant d'en venir aux trois autres.

André-S. LABARTHE.

***

Munk, Passendorfer, Nasfeter

De la veine à revendre. Voltaire rewrité par un écrivain socialiste. C'est un film mou. Aucune rigueur dans le découpage, aucune fermeté dans la direction des acteurs. La critique polonaise fait grand cas, paraît-il, de ce moderne *Candide* dont le héros ressemble, physiquement, à notre Jean-Pierre Cassel. Tragi-comédie, satire sociale, fresque burlesque d'une époque troublée : *De la veine à revendre* est certes tout cela à la fois, mais sans la moindre grâce ni la moindre générosité. Nous attendions autre chose de l'auteur de *Eroïca* qui apparaît ici au plus bas de sa forme : un lyrique à qui on aurait coupé les ailes.

Le Retour, suite inattendue de *L'Attentat*, du même Jerzy Passendorfer, est de la veine des films à résonance nationale dont on sait que les pays de l'Est continuent à faire une large consommation. Le meilleur du film est peut-être son pessimisme. Un pessimisme nostalgique qui est bien la coloration générale de la plupart des productions polonaises. Mais ce récit du retour à Varsovie d'un de ses anciens combattants — dans une Varsovie qu'il ne reconnaît pas — est écrit sans talent, malgré d'évidentes recherches formelles.

Petits Drames, enfin, de Janusz Nasfeter, n'a pour lui que la performance d'acteurs d'une poignée d'enfants dont le film retrace quelques aventures. Film d'enfants, fait pour les enfants, par un grand enfant dont on nous permettra d'attendre la maturité. — A.-S. L.

Les Adieux

Les Adieux, de Wojciech Has, possèdent à mes yeux le privilège de déconcerter avant d'émouvoir. A la lecture du synopsis, on pouvait s'attendre au pire. Mais le sujet, mélodramatique par ses éléments, est ici très curieusement « contourné » par le réalisateur qui a su n'en explorer que les aspects les moins prédisposés à l'être. Le résultat est tout à son honneur. Un homme, une femme, la guerre, les derniers pantins d'une aristocratie qui chancelle. Un monde s'écroule : que va-t-il en sortir ? Wojciech Has a réussi à nous intéresser à ses personnages à travers leurs réactions psychologiques. Il est parvenu à les faire vivre sans avoir recours aux ficelles habituelles du mélo. C'est déjà beaucoup... — A.-S. L.

Train de nuit

La véritable révélation de ces Journées. Jerzy Kawalerowicz est un auteur énigmatique qui travaille dans l'énigme. *L'Ombre*.

---

(1) Cahiers du Cinéma, n°s 80, 82 et 96.



Train de nuit de Jerzy Kawalerowicz.

déjà, on s'en souvient, avait fait évoquer Hitchcock — et pas seulement à cause de son allure policière. On relevait chez l'un comme chez l'autre un même goût du mystère, la même ambiguïté des personnages, le même « matériel » psychologique dont ils disposent comme d'un clavier.

Train de nuit précise et dément à la fois ces tentatives de classification. Au jeu des familles, Jerzy Kawalerowicz dame le pion aux plus futés des limiers de la critique. Et le film présenté à Cannes, *Sainte Jeanne des Anges,* ne contribue qu'à brouiller les cartes Les traces de l'influence italienne, qui persistent encore dans *Train de nuit,* ont ici totalement disparu, au profit de quelques références, vagues à souhait, à Bergman et à Dreyer.

Quoi qu'il en soit, *Train de nuit* appartient à un cinéma résolument composé. Mais les recherches esthétiques — séquelles de l'expressionnisme — qui aboutissent chez un Wajda à un symbolisme pesant et souvent naïf, se fondent ici dans un projet secret dans lequel Kawalerowicz a, de son propre aveu, donné la part du lion à l'indicible, à l'informulé, à cette frange imprécise et nocturne qui auréole ses personnages. Kawalerowicz affectionne le mystère comme la taupe les entrailles de la terre. Son train n'est qu'un long tunnel dont l'issue — cette plage blanche de la Baltique — ne dissipe guère la nuit. Train fantôme, train de fantômes, rempli de menaces latentes qui entretiennent un sempiternel suspense. Voyage au bout d'une nuit inquiète, dont même les diversions (l'arrestation spectaculaire d'un assassin) n'exorcisent pas les spectres. Les personnages sont là, devant nous, sans nous, jamais pour nous, bouclés à double tour dans des plans glacés, barricadés derrière leur mystère, lançant seulement dans le vide des appels qui demeurent sans réponse. — A.-S. L.

Les Innocents

J'aime beaucoup *Les Innocents,* et c'est pourquoi je prends *in extremis* la relève de Labarthe, au risque de briser l'unité de ton de ce compte rendu. Lourd et naïf, le « symbolisme » de Wajda l'est à coup sûr, comme, toutes proportions gardées, celui d'Eisenstein, à la force duquel nul ne s'aviserait



Les Innocents d'Andrzej Wajda.

plus, maintenant, d'opposer les pseudo-finesses d'un Poudovkine. Si Kawalerowicz est le Racine ou le Stendhal du nouveau cinéma polonais, pourquoi l'auteur de *Kanal* ne serait-il point son Corneille ou son Balzac ? Toutes les formes de cinéma, comme de roman, sont permises : aussi bien d'*images* que d'*idées,* pour reprendre la célèbre et si commode distinction balzacienne.

D'ailleurs, dans ce film, la fougue de Wajda — qu'aux *Cahiers* nous condamnions, l'an dernier, un peu sévèrement, dans *Cendres et diamant* — est fort sage. Je n'y ai point remarqué d'emphase, mais une façon directe d'appréhender objets et personnages, de montrer plus que de suggérer, de préférer l'expression, la synthèse à l'analyse et à la suggestion, bref, de suivre la voie royalement ouverte par Stroheim et princièrement suivie par le Bergman des années fastes. Ce que j'admire surtout chez Wajda — quelque imbu qu'il soit pourtant de tradition baroque — est l'absence de cette scission entre la forme et l'idée, vice majeur des cinémas ex-staliniens. La forme y est signifiante. Quels que soient les empâtements, les faiblesses de l'écriture, celle-ci est constamment redressée, épurée, par la force même de la situation. Le postulat de l'unité de temps et de lieu perd ce caractère décoratif qu'il conservait trop encore, à mon goût, dans *Train de nuit.* Je ne sais si cette nuit blanche que passe un jeune médecin, don Juan réputé, en compagnie d'une accorte banlieusarde qui a raté son dernier train, correspond ou non à la réalité varsovienne de 1960. Peut-être, et c'est ce qui me touche, touchera, je pense, le public français, participe-t-elle davantage au mythe, au rêve, rêve universel, rêve varsovien, dont les provincialismes épars ne sont pas le moindre charme. Cet hommage à Paris et à sa mode m'a moins irrité qu'ému. J'ai assisté à la joute amoureuse des deux héros avec plus d'envie que de condescendance. J'ai pris plaisir à l'exposé d'un véritable *art de vivre,* à peine resurgi de ses cendres, comme la ville de ses ruines, et où, curieusement, tradition catholique et érotisme font front contre l'ennemi commun : le triste moralisme socialiste dont on discerne à peine ici les derniers fantômes, flottant parmi les sourires de cette nuit d'été. — E. R.

CANNES 1961



Exodus, d'Otto Preminger.

EXODUS

Ses trois heures vingt passent comme par enchantement. Pour moi, du moins. Le public ultra-mondain, dont une bonne partie a *été larguée* par une Caravelle, frétée spécialement à l'intention de cette soirée inaugurale, s'ennuie et boude le film qui, visiblement, le dépasse. *Exodus* est un film noble et ambitieux. Mais le public, lui, ne le sait pas. Il attend une super-production, avec grands morceaux de bravoure spectaculaires. Et il assiste à une œuvre qui traite, avec une modestie volontaire, d'un sujet capital et d'une actualité brûlante.

Parce que l'écran est immense et que le film est en couleurs, parce que Preminger a la réputation justifiée d'être l'un des grands metteurs en scène de notre temps, le public attendait de « grands moments » de cinéma, de ces passages ou de ces images qui arrachent des « Ah ! », comme au feu d'artifice. Or l'artifice n'est pas le vice d'Otto. La grande leçon d'*Exodus* vient de ce que Preminger nous rappelle ceci : le metteur en scène doit d'abord servir son *sujet*, *s'effacer* devant lui. Surtout lorsque ce sujet est pour lui d'une extrême *importance*, qu'il le touche de près, et que la façon dont il a préparé le scénario *a été* conçue en fonction de la mise en scène. Qu'importe, dès lors, si la *caméra* ne bouge pas pendant cinq minutes et qu'elle se contente d'enregistrer une conversation entre deux personnages. Car la mise en scène réside, à ce moment-là, dans la direction des acteurs. Les personnages se trahissent moins par ce qu'ils disent que par la façon dont ils le disent.

Tout cela, je l'espère, apparaîtra vérités premières aux lecteurs des *Cahiers*. Mais je m'y attarde aujourd'hui, un peu lourdement, tant je suis surpris de constater cette espèce d'impuissance à juger qu'un public, pourtant professionnel, manifeste dans le cadre d'un festival. Ce public ne veut pas *voir* un film, mais tout juste le *regarder*. Aussi ne faut-il pas s'étonner de sa carence, lorsqu'un cinéaste va droit à l'essentiel et reste attaché à cet essentiel, sans aucune fioriture. C'est ce qui s'est produit avec *Exodus*. L'économie des moyens a dérouté le public et lui a fait accuser l'œuvre de simplisme.

Or, ce qu'il convient d'abord d'admirer est l'intelligence et la profondeur avec lesquelles Preminger a adapté le roman de Léon Uris. Notre cinéaste visait deux buts. L'un, faire d'*Exodus*, l'épopée d'Israël. Voilà déjà qui est admirable. Aujourd'hui l'Iliade ou l'Enéide se conçoivent en termes de cinéma. Seulement, le fabuleux ne peut plus être, comme autrefois, le fait des dieux nationaux. Il naît des événements eux-mêmes, donc de l'âme des hommes qui forgent ces événements et les forcent à se produire. Les exploits héroïques auxquels nous assistons pendant *Exodus* nous mettent, en effet, dans cet état d'émerveillement sans lequel il n'y aurait pas d'épopée possible.

Mais Preminger n'ignore pas que cette épopée est celle d'un peuple persécuté, depuis des millénaires, par la plupart des autres races. Pour que le public, non seulement l'accepte, mais y participe, il se voit contraint de viser un but politique : non seulement faire admettre à la masse de tous les spectateurs du monde entier le droit à l'existence du peuple juif, mais aussi faire comprendre les fondements irrationnels de l'antisémitisme. C'est pourquoi il introduit le personnage d'une Américaine, à la recherche des souvenirs de son mari, tué pendant la guerre. Elle n'est pas réellement antisémite : simplement, elle « se sent mal à l'aise parmi ces gens-là ». La première partie du film, celle qui se déroule à Chypre, nous montre les rapports des juifs et des non-juifs. Toutes les positions possibles seront représentées, de la sympathie active à la haine tout aussi active. Le spectateur, par le biais du personnage de cette Américaine, pénètre, lui aussi, dans le drame qui commence à se dérouler sous ses yeux. Il doit passer peu à peu de la sympathie lointaine à l'engagement actif.

Car il lui faut, par la suite, s'intéresser aux problèmes des rapports des Israélites entre eux, problèmes complexes, posés par la multiplicité d'origines des émigrants et leurs souffrances passées. La seconde partie met en branle les conceptions diverses de la lutte pour l'indépendance d'un pays. Problème d'une brûlante actualité. Enfin, dans une troisième partie, la lutte contre les pays arabes, nous entrons dans le chant épique. Une flamme a été allumée et le personnage lumineux peut disparaître, elle brûle désormais dans une nouvelle nation.

On s'étonnera peut-être que le style de Preminger ait pu se marier avec ce ton de foi et d'espérance. C'est que l'émotion pour elle-même y est moins recherchée que la précision du récit et l'élégance de l'expression. Il s'agit, une fois encore, de poursuivre avec la caméra des personnages engagés dans une lutte, mais une lutte qui leur sert peut-être, individuellement, autant d'idéal que d'excuse. Pourquoi luttent-ils et que sont-ils derrière cette lutte ? C'est ici que réapparaît la complexité de l'art de Preminger dans la direction des acteurs. Les personnages, au premier abord, semblent simples. L'Américaine sera convertie à la cause israélite par amour ; le héros sabra (né en Israël) mène une vie de combat politique pour l'existence de son pays natal ; le Juif polonais, qui a vécu dans les camps, ne peut plus supporter la terreur, etc. Mais des regards, des gestes, des silences les trahissent peu à peu. En réalité, l'Américaine voudrait soustraire à son peuple une adolescente juive, parce qu'elle est danoise d'origine et ne semble pas juive. C'est donc par racisme latent qu'elle agit. Le Sabra souffre de toutes les contradictions de son pays. Mais aussi, parce qu'il est né libre dans son pays, il éprouve comme une sorte d'antisémitisme pour toutes les victimes des nazis qui se sont laissées égorger sans combat. Les mesures qu'il prend à l'égard des émigrants et qui iraient jusqu'à l'extermination, ne sont pas sans rapport avec les procédés nazis. Les causes peuvent être nobles ou ignobles, mais la tactique et la politique de la lutte restent partout les mêmes. Enfin, il est inutile d'évoquer le personnage du jeune Juif polonais, magnifiquement incarné par Sal Mineo. Cela nous vaut la plus belle scène du film et la plus prémingérienne. Interrogé par ses coreligionnaires sur son comportement à Auschwitz, il est obligé d'avouer ce qu'il faisait. Cette scène où seul le visage du héros émerge de l'immense masse noire de l'écran, est peut-être, dans toute l'histoire du cinéma, la plus puissante évocation des camps de la mort et du martyre du peuple juif pendant la guerre. Elle dépasse même en intensité *Nuit et Brouillard*. Ce n'est pas seulement sa vérité que confesse le jeune Juif, mais toutes les souffrances, les déchirements et les malheurs d'une race. *Exodus* nous révèle un Preminger insoupçonné : un cinéaste qui, sous des apparences sèches, possède la plus grande des qualités, la générosité du cœur.

MERE JEANNE DES ANGES

La soirée nous a permis de voir le premier et l'un des très rares films dignes d'estime du festival, *Mère Jeanne des Anges*, de Jerzy Kawalerowicz. Œuvre que, pour ma part, je trouve supérieure même à *Train de nuit.*

C'est l'adaptation d'un roman polonais, lui-même inspiré des fameux diables de Loudun et de l'histoire d'Urbain Grandier. Au XVII[e] siècle, les nonnes d'un couvent se *croient* possédées. Tout particulièrement la Mère supérieure, qui *ne compte pas* moins de sept démons en elle. Un vrai concert de musique *de chambre. Elle a déjà réussi à faire* brûler un curé et en attend un autre, grand théologien et grand mystique, mais qui, peu à peu, laissera le doute et l'appétit charnel envahir son esprit et son corps. Pour se libérer de ses *propres contradictions, il tuera deux* innocents.

On glosera certainement sur le sens *qu'a* voulu donner Kawalerowicz *à son* œuvre. N'y voir qu'une intuition *antireligieuse, me* semble un peu court. Il est vrai que ces prêtres et ces *nonnes sont* punis par où ils pêchent. La chair se venge cruellement des privations *et des flagellations* qu'ils lui imposent. Mais je pense que le souci de l'auteur est plus élevé. Il s'attaque à l'insondable mystère de l'esprit humain, lorsqu'il franchit les *limites* du connu, et à l'inquiétante résistance de la matière qui, sitôt qu'on *la croit* vaincue, réapparaît sous une autre forme, ou même se *fait esprit pour* s'imposer dans sa toute-puissance et réenfermer les êtres dans sa *prison. Nul n'est jamais lui-même.* Cette idée influence constamment la mise en scène. Les acteurs changent brutalement de visage et de comportement, sans que rien ne *le laisse* présager. Ils se découvrent autres, comme la mise en scène change de *rythme.* Nous sommes ici constamment dans le domaine de l'informulé *et du* « non-regard ». Les êtres tournent le dos et, quand ils se retournent, ils ne sont plus les mêmes.

Reste maintenant à reconnaître que cet art, *très intellectuel,* est bien dans la ligne européenne actuelle (en esprit, Kawalerowicz est un frère des Resnais, Bresson, Antonioni, Bergman, etc., sans qu'on puisse parler d'influence à proprement parler : il s'agit plutôt d'un climat esthétique et *métaphysique de* rencontre, analogue au climat religieux qui baignait l'Europe au XVII[e] siècle). C'est un cinéma qui prend parti pour l'esprit, contre la *chair* et constate avec pessimisme la force coercitive et triomphante de la matière. Aussi antireligieux qu'il soit, *Mère Jeanne des Anges* appartient au courant spiritualiste européen.

Il appartient aussi à son courant esthétique. La plastique est plus *travaillée que la* dynamique dans ce décor lunaire, aux gris délicats, sorte de lieu *clos* qui sépare l'auberge du couvent, sous un ciel lourd et qui semble à *jamais* bouché. Un cinéma qui mène à la réflexion par le renvoi, les uns aux autres, des personnages, des images, des répliques, par une sorte de jeu de miroirs. Cela crée un climat *obsédant,* lourd d'érotisme, mais aussi, à la longue, une *fatigue et* le sentiment d'un procédé.

ICHIKAWA

Dans *Tendre et folle adolescence,* Kon *Ichikawa* se penche, une fois de plus, sur un cas clinique. Il s'agit de la tuberculose et de l'amour quasi incestueux d'un frère et d'une sœur. Pour créer un climat de maladie, Ichikawa n'a rien trouvé de mieux que traficoter sa pellicule en *laboratoire,* si bien que l'on se demande si l'on voit là un film en couleurs, *ou en noir* et blanc, ou en bistre et bleu. Le seul résultat tangible est que *ça m'a fatigué* les yeux et m'a fait pleurer.

On ne peut pas dire qu'Ichikawa soit dénué *d'ambition.* La technique ci-dessus le prouve, ainsi que son parti pris d'utiliser le *scope à* « contrescope ». Ce ne sont que visages qui se détachent sur le ciel, espaces rétrécis, êtres figés devant des natures mortes. Il y a, chez ce Japonais, un *côté entomologiste.* On a l'impression qu'il collectionne ses personnages, comme *d'autres* des animaux, en les plongeant dans le formol. D'où le *climat morbide* qui règne dans ses films, et le comportement anormal de ses héros. *Tendre et folle adolescence* se veut un film sur la jeunesse et donne l'impression d'avoir été réalisé avec des cadavres mouvants.

DOVJENKO

L'Histoire des années le feu nous ramène dix ans en arrière. On se *croirait revenu à* la belle époque stalinienne, à ses héros monolithiques, ses *attitudes* hiératiques, bref, à tout un côté opéra moussorgskien qui, avec le *recul, ne* manque pas de charme.

Cela donne une sorte d'album d'images d'Epinal, *d'une science* si raffinée, dans le goût populaire, qu'elle confine parfois à la sophistication. La sensibilité aiguë de Julia Solntseval parvient à rendre beau jusqu'au pire chromo. Même le mauvais goût se charge d'une puissance émotionnelle qui doit *tout à* l'esthétique. Et cette esthétique, il est vrai, est voisine de *celle du dessin animé. Le* réel n'est pas sollicité. Au contraire, tout vise à le *transfigurer.* Ce qui est, se change en autre chose, dans une continuelle métamorphose. Les



Mère Jeanne des Anges, de Jerzy Kawalerowicz.

mouvements d'appareils, la forme des plans, la direction des acteurs cherchent moins, en définitive, à pénétrer la vie qu'à l'exalter dans et par sa pure apparence.

Je conçois dès lors que l'on déteste cette forme de cinéma. Dovjenko est exactement à l'opposé d'un Lang, d'un Preminger, d'un Walsh, d'un Mizoguchi ou d'un Losey, et de tout ce que j'aime. Je suis donc d'autant plus à l'aise pour dire combien, après *Le Poème de la mer* j'admire *L'Histoire des années de feu*. Cette esthétique est ici poussée si loin, atteint à un état de *démence rationnelle* (je veux dire une pensée que l'excès de sa propre logique conduit au pur délire onirique) qu'il est impossible de rester insensible à la beauté des images, à la noblesse de l'inspiration, à la sensibilité du chant, à la chaleur de tous ces sentiments simples. On peut rejeter l'esthétique de Dovjenko. On ne peut rejeter son œuvre.

NORVÈGE

Les Démons passionnés, de N.R. Christensen, est le parent norvégien des *Cousins* et de *L'Eau à la bouche*. Un jeune homme complexé, donc écrivain, s'éprend d'un ange de beauté. Mais la haine qu'il éprouve à l'égard de son père le fait se comporter en tyran. Il perdra cet amour. La dernière partie du film est franchement mauvaise, sur le plan du scénario. Le lourd *fatum* scandinave pèse sur les personnages. Mais, dans la mise en scène, Christensen révèle des qualités de simplicité et de justesse.

SJOBERG

J'attendais avec curiosité le dernier film d'Alf Sjoberg. J'avoue ma déception. Le style en est si démodé que l'on se prend à regretter Bergman.

Le Juge est un fait divers réel qui fut porté à la scène, avant de l'être à l'écran. Un jeune homme a été dépouillé par son tuteur, un juge, de toute sa fortune. Il veut rentrer dans son bien, mais se heurte à une véritable conspiration du silence. Il parvient à déclencher un scandale public, grâce à un journal de gauche : on le fait interner, comme atteint de la folie de la persécution. La justice pour-

tant triomphera enfin, à la grande honte de tous ces magistrats, chargés de la servir et non de s'en servir.

Il est rageant de penser que cette histoire, traitée par Lang ou par Losey, aurait donné un chef-d'œuvre. L'idée est corrosive et les personnages sont passionnants. Mais la mise en scène, attachée à des effets vieillots et vaguement surréalistes, détruit toute virulence, comme tout intérêt, sur son passage. Et ne parlons pas de la direction d'acteurs, qui hésite perpétuellement entre la satire et la tragédie.

U.S.A.

Il faut avoir vécu un festival comme celui de Cannes, cette année, pour comprendre quelle bouffée de fraîcheur un film d'action américain, par ailleurs plein de défauts, peut apporter. Le *Mal de vivre* est une œuvre d'une haute ambition morale. Sorte de saint Vincent moderne, le père Clark fonde à Saint-Louis un refuge pour les libérés de prison. L'un de ses protégés, rejeté par la société, finira dans la chambre à gaz.

Film édifiant, on le voit, mais, comme toujours dans le cinéma américain, d'une franchise confondante. Et la mise en scène de Kershner a ce dynamisme propre aux meilleures productions de la série B. Un honnête film commercial qui nous semble presque, dans l'optique cannoise, un chef-d'œuvre.

MADDALENA

Maddalena, film grec de Dinos Dinopoulos, est une manière de nouvelle mouture de *Pain, amour et fantaisie*. Maddalena est une orpheline qui, pour faire vivre ses nombreux petits frères et sœurs, mène le bateau qui conduit les habitants de son île dans les îles voisines. Mais les habitants n'acceptent pas de se laisser conduire par une femme. C'est bientôt la misère dans la famille de Maddalena. Tout s'arrangera grâce au bon pope et à l'amour. Il est rare d'assister à une telle démonstration de complaisance envers le public. On a cherché à plaire par tous les moyens, avec une telle bonne conscience joyeuse qu'à la fin elle vous gagne. Et puis Aliki Vouyouklaki, qui joue Maddalena, est pleine d'entrain et fort jolie.

CLÉMENT

Quelle Joie de vivre se déroule au début de 1922, à l'époque où l'anarchisme combattait la naissance du fascisme. Un jeune orphelin trouve une place de commis typographe dans une famille d'anarchistes. Pour conserver l'amour de la jeune fille de la maison, il se fait passer pour un terroriste. Il parvient à s'évader de la prison (une prison inspirée des gravures de Piranèse et qui reste le meilleur moment du film) et, par un hasard miraculeux, se trouve constamment en contact avec des vrais terroristes. Tout cela se termine dans une fête qui se voudrait irrésistible et qui est d'une lourdeur effarante.

René Clairment, comme on l'appelle désormais, à sa grande fureur, a eu le tort de faire un film drôle, alors qu'il manque totalement d'humour. *Quelle Joie de vivre*, certes, fait rire par moments et comporte une dizaine de bons gags. Mais on pense trop aux Pieds Nickelés ou aux Durand-Durand de Tintin et Milou, sans retrouver ni la verve, ni la spontanéité de ces bandes dessinées. Clément est un bon mécanicien qui se prend pour un ingénieur. Et puis, il n'a rien à dire.

LE FAUVE

Le Fauve, de Zoltan Fabri, a rencontré un accueil très froid. C'est assez immérité. Ce film mineur ne manque ni de style ni de personnalité. Certaines scènes ont une poésie et une fraîcheur qui sont peut-être les qualités qui ont le plus manqué dans ce festival. Zoltan Fabri a du cœur et le révèle. Le fait que l'histoire de ce « fauve », une sorte de paysan au tempérament puissant et impétueux, ne soit qu'une version moderne des drames paysans de 1900, n'empêche que le cinéaste hongrois possède un style attachant qui aurait dû rencontrer un peu plus d'estime.

INTRUS

Daniel Petrie, dont le premier film *Le Buisson ardent* ne présageait rien de bon, a confirmé nos craintes au-delà de toute espérance avec *Un Raisin au soleil*. C'est du théâtre filmé dans la pire tradition. La pièce, riche en déclamations, n'est pourtant pas sans qualités. Les interprètes sont presque tous excellents, à l'exception de Sidney Poitier qui fait son petit Marlon Brando noir. Mais rarement l'on a pu voir une mise en scène (si mise en scène il y a), aussi inintéressante. Petrie ne sait pas cerner un personnage. Ses mouvements d'appareil sont sans raison. Il n'a aucun sens de la direction d'acteurs. Je ne pouvais m'empêcher de penser, en voyant son film, à *Porgy and Bess*, interprété par le même Poitier. Preminger, plus encore que Petrie, s'était trouvé dans l'obligation de respecter une œuvre écrite pour le théâtre. Or, la vérité et la beauté de sa mise en scène faisaient que, non seulement l'idée même du théâtre ou de l'opéra disparaissait, mais surtout qu'il semblait désormais impossible de concevoir

une autre représentation de *Porgy and Bess* qui puisse égaler le film.

Faut-il insister sur le scandale que représente la sélection d'*Une aussi longue absence*, au moment où nous possédions des œuvres de Resnais, de Godard, de Demy, d'Astruc, etc.? Le film de Colpi n'est rien d'autre que la nouvelle vague de l'affreux cinéma français, dit de qualité. Le goût de la crasse, de la poésie misérabiliste, des bons sentiments (comme les petits trous) pas chers, des petites gens sans intérêt, s'allie à l'insincérité du style, à l'impuissance à diriger des acteurs, à la vulgarité d'inspiration.

LA MAIN DANS LE PIÈGE

La Main dans le piège, de Torre Nilson, est l'un des meilleurs films que nous ayons vus à ce festival. Cela ne veut peut-être pas dire grand-chose, étant donné la médiocrité générale : reste qu'il y a, chez ce cinéaste, une personnalité qui ne peut laisser indifférent. *La Main dans le piège* raconte l'histoire d'une famille très bourgeoise qui sacrifie à la dignité le peu de vie et de fortune qui lui restent. Le style de Torre Nilson est un curieux mélange de Bunuel, d'Hitchcock et d'Antonioni, mais un mélange bien dosé et qui rend un son neuf. Cinéma onirique, où les images sont là pour la beauté et le dépaysement en dehors de toute autre nécessité, cinéma où l'érotisme pour l'érotisme joue un rôle important, cinéma chéri par les derniers surréalistes. *La Main dans le piège* est un film plus cruel que violent, plus charmant que noble, plus sensible que pur.

BOLOGNINI, ZURLINI

La Viaccia (le Mauvais Chemin) est naturaliste, à la manière de Zola. L'action se déroule à la fin du siècle dernier et conte l'histoire d'un jeune paysan qui tombe amoureux d'une pensionnaire d'une Maison Tellier. Le tout se termine très mal. Bolognini a fait sur ce sujet un film de haute couture. Chaque image est très soignée, comme une vitrine de chez Hermès. J'ai rarement vu un film aussi creux et vide sous une apparence aussi agréable.

On attendait beaucoup de *La Fille à la valise*. Les avis furent très partagés. Valerio Zurlini nous raconte l'histoire d'une brave fille, un peu vénale, que les hommes envoient promener, dès qu'elle leur a donné ce qu'ils demandaient. Un garçon de seize ans, riche par surcroît, s'éprendra d'elle. Mais ce premier amour ne résiste pas et, à la fin, le jeune homme fera comme les autres, avec une délicatesse qui n'en est que plus blessante : il lui glissera une enveloppe pleine d'argent et s'éclipsera. La fille se retrouvera seule avec sa valise.

Zurlini a réussi là un film qui a du style et une personnalité. Tout n'est pas bon. (Certaines séquences sont un peu molles, et on abuse un peu trop souvent du travelling latéral pour exprimer les sentiments fragiles et mouvants des personnages), mais les rapports du jeune garçon (Jacques Perrin) et de la fille (Claudia Cardinale) ne manquent ni de justesse ni de poésie.

VIRIDIANA

Enfin vint Bunuel. Les retrouvailles de Luis et de sa terre natale, après trente ans d'absence, ont donné le film le plus explosif du festival et, pour moi, le meilleur de son auteur. *Viridiana* conte l'histoire d'une novice que son oncle réclame avant sa prise de voile. Elle va donc chez cet homme passer trois jours que le vieillard met à profit, après lui avoir demandé de s'habiller en mariée, pour tenter d'abuser d'elle. Ne pouvant l'empêcher de rentrer au couvent, il se pend. La novice renonce alors au voile et partage avec son cousin, fils naturel du défunt, la grande exploitation terrienne. Le cousin veut restaurer les terres en friche. Elle, prude et religieuse, animée d'une âme charitable, recueille tous les estropiés infirmes et loqueteux du voisinage. Un jour, les maîtres sont obligés d'aller chez le notaire. Les mendiants mettent à profit leur absence pour se servir un grand repas dans la vaisselle de luxe du château. Le dîner se termine en orgie. Les propriétaires rentrent chez eux, chassent quelques mendiants, sont attaqués par d'autres. La fille manque d'être violée, le cousin, ligoté, fait tuer l'un des mendiants par un autre. Le film s'achève par l'arrivée de la cousine qui vient s'offrir à son cousin et accepte le ménage à trois avec la servante.

Si j'ai pris le soin de résumer si longuement l'histoire, c'est qu'elle est nécessaire pour comprendre l'intention de l'auteur. Et cette intention est double. Il s'agit d'abord d'une violente satire politique et sociale contre l'Espagne d'aujourd'hui. Il s'agit ensuite d'illustrer cette morale individualiste que Bunuel, depuis son premier film, expose sans se lasser.

La signification symbolique du film, sur le plan politique, n'est pas très difficile à saisir. Les mendiants représentent le peuple espagnol qu'une religion paternaliste laisse croupir dans la misère et que des capitalistes exploitent sans vergogne. Il y a une scène qui précise exactement la pensée de Bunuel, un montage parallèle entre les mendiants qui récitent l'Angélus et les travailleurs qui reconstruisent le domaine. Et la fin même du film dépasse le simple plan érotique, pour signi-

fier que le capitalisme se sert de la religion et du peuple pour sa propre satisfaction.

Mais, sur le plan de sa morale personnelle, Bunuel nous donne le film le plus puissant qu'il ait jamais réalisé. Jamais le blasphème contre la religion et les tabous sexuels n'ont été poussés aussi loin. Il y a même certaines images qui, réalisées par d'autres, passeraient pour de la pornographie. Nous avons droit ainsi au coucher de la religieuse, puis au coucher de la mariée, puis au désir de la petite fille, dans un climat de démence érotique *absolument* incroyable. Je ne parle pas de toutes ces images profanatoires, comme le crucifix qui est en réalité un canife ou la couronne d'épines que l'on fait brûler, etc. Pour Bunuel, la liberté ne peut être que totale et se doit de *dénoncer avec violence* et cruauté toutes les hypocrisies. Le bien comme le mal sont des notions fausses. D'où une voloné perpétuelle d'ambiguïté. Chaque action est à la fois bonne ou mauvaise, selon l'angle sous lequel on veut se placer, et elle n'est jugée l'une ou l'autre, que parce qu'on *obéit à des critères* préétablis. En réalité, toute action *est*, et si elle est, c'est qu'elle doit être. Le bien et le mal sont des notions religieuses et, plus particulièrement, chrétiennes. Or le Christ est, de nos jours, inutile. C'était déjà le sens de *Nazarin*, mais, dans *Viridiana*, cela est dit avec une violence et une intensité encore accrues.

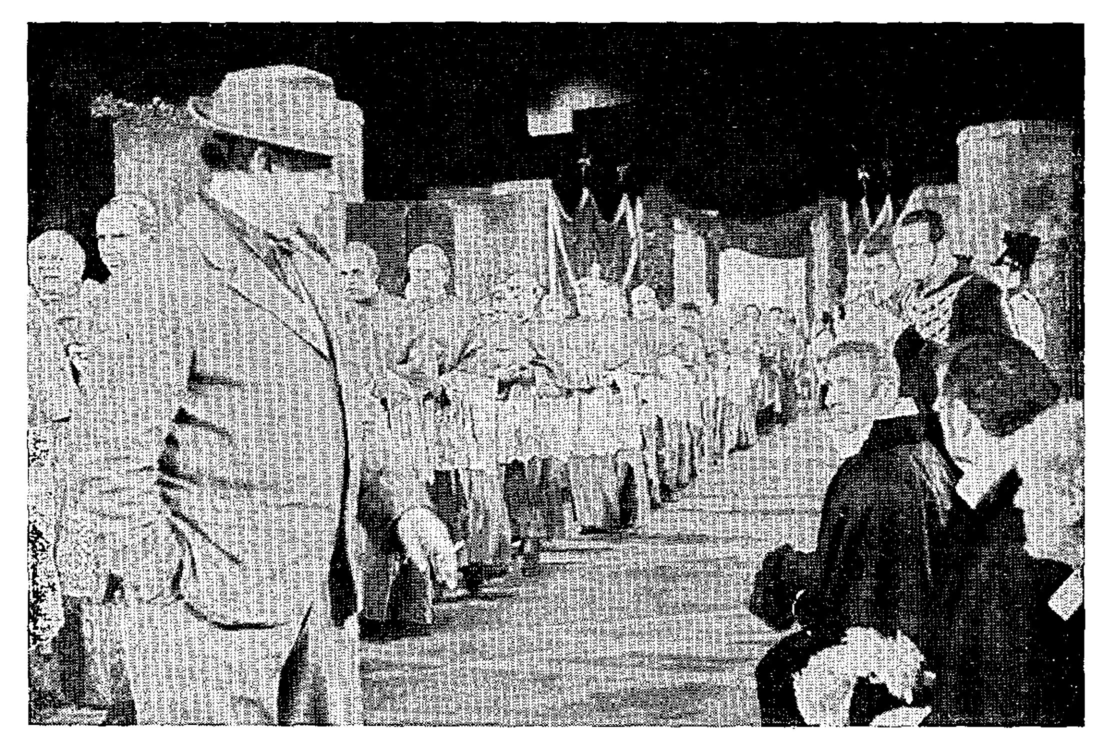
Reste maintenant à juger le film. Hélas ! je serai un peu moins enthousiaste que beaucoup de mes confrères. Bunuel est un auteur, mais n'est pas un metteur en scène ou, si l'on préfère, il ne l'est que par intermittence. Il est trop attaché au symbolisme pour s'effacer devant les choses. Ce qui explique cette lourdeur dans la façon de détacher certains détails, pour les mettre en relief. Et, dès qu'il n'a pas une scène démente et onirique à développer, il devient gauche et souvent ennuyeux. C'est ainsi que le milieu de *Viridiana* est d'une lenteur désespérante. Chaque plan pèse une tonne. Et, soudain, à partir du repas des mendiants, nous passons dans un autre monde. Tout devient irréel, léger, aérien. Le grotesque à la Goya touche au sublime. Le laid se change en beau. Cette scène restera comme l'une des plus étonnantes réussites de *cinéma poétique* et délirant. Ne serait-ce que pour elle, on pardonne à l'auteur les nombreuses insuffisances de son œuvre.

Jean DOUCHET.



Viridiana, de Luis Bunuel

LA PHOTO DU MOIS



Roberto Rossellini vient de tourner, à Rome, *Vanina Vanini.*

« *Toute l'histoire de l'homme,* disait Rossellini, *est faite de passages de l'esclavage à la liberté. Il y a eu toujours un certain moment où l'esclavage l'emportait...* »

C'est un de ces moments que décrira *Vanina Vanini,* proposant aussi un moyen pour que « la liberté reprenne le dessus », et ce moyen, c'est le martyre, le sacrifice de sa vie proposé et même *imposé* par l'opprimé à l'oppresseur, faisant de lui, presque malgré lui, un bourreau, et le livrant aussi à la haine des peuples.

Ci-dessus R. R., à la tête d'un bataillon de curés, donne ses dernières instructions à Paolo Stoppa, alias Don Asdrubale Vanini, père de Vanina. Les cardinaux vont entrer au Conclave, pour choisir un successeur à Pie VII. Le règne de Consalvi s'achève, celui des « zélés » va commencer, c'est-à-dire la Restauration à l'état pur, sans le masque de libéralisme qu'elle avait pris jusqu'à cette année 1824; qui est aussi celle où Charles X, en France, monte sur le trône. Ainsi verrons-nous reconstruit, autour de la nouvelle de Stendhal, l'ensemble politique, social et même hygiénique, sexuel ou alimentaire qui a conditionné le comportement de ses héros. On saura comment ils se lavaient, quels médicaments ils prenaient, ce qu'ils mangeaient, comment ils faisaient l'amour. *Vanina* sera donc le premier film occidental réaliste, le premier à essayer d'exprimer la *totalité* d'un monde, qui sera aussi la totalité du monde stendhalien, puisqu'il emprunte des traits, des « petits faits vrais », des répliques, et même des scènes entières, à presque toutes les autres œuvres de Stendhal et à celles des auteurs qu'il aimait (Casanova, Montesquieu, par exemple). Bref, une nouvelle de Stendhal comme Balzac l'aurait écrite (il en mourait d'envie).

Ici, comme déjà dans *Il faisait nuit à Rome,* et surtout dans l'admirable *Viva l'Italia,* grâce au pancinor, utilisé systématiquement, Rossellini se débarrasse définitivement du contrechamp, du montage, des travellings avant et arrière, procédés de fascination grâce auxquels le metteur en scène met le spectateur en état d'infériorité, faisant de lui sa chose, essayant de le convaincre en l'étonnant et non par la vérité de son propos.

Entreprise analogue à celle de Stendhal bannissant le « Je » du récit romanesque. — J. G.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvre.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Michel Aubriant	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	André-S. Labarthe	Morvan Lebesque	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul	François Weyergans
Le Héros sacrilège (K. Mizoguchi)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★		★★★★	★★★★	★★	★★★★
Bellissima (L. Visconti)		★★★	★★★	★★	★★		★★★	★★★	★★	★★★
La Pyramide humaine (J. Rouch)		★★	★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★★	★★	★★★
Description d'un combat (C. Marker)		★★	★	★★★	★★	★★	★★★		★★	★★★
La Fontaine d'Aréthuse (I. Bergman)		★			★★		★★★	★★★	★★★	★
Quartier sans soleil (S. Yamamoto)	★★★	★★	★★★		★★		●			★★★
La Proie pour l'ombre (A. Astruc)		★★	★★★	★★	★	●	★★	★★★	★★★	★★
Shadows (J. Cassavetes)	★★	★★	★★	★★	★★★	★★	★	★★	★★★	★
Le Port de la drogue (S. Fuller)	★	★	★★★	★★★★	★		★★	★★	●	★★★
Misfits (J. Huston)	★★	●	●	★	★★★	★	★		★★	★
Kapo (G. Pontecorvo)	★	★	●		★		●		★★	●
Le Grand Secret (G. Calderon)	●	★★	★		★					●
Varsovie contre Gestapo (J. Passendorfer)				●					★	
Ces folles filles d'Eve (H. Levin)	★★	●			●		●			
Vive Henri IV (*C. Autant-Lara*)	★				●		●			
La Bride sur le cou (R. Vadim)	●	●	★	●	●	●	●			●
Le Cabotin (T. Richardson)	●		●		★				●	

LES FILMS



Michiyo Kogure et Raizo Ichikawa dans *Le Héros sacrilège* de Kenji Mizoguchi.

Qu'est-ce que le cinéma ?

SHIN HEIKE MONOGATARI (LE HEROS SACRILEGE), film japonais en Eastmancolor de KENJI MIZOGUCHI. *Scénario :* Yoshikata Yoda. *Images* : Kazuo Miyagawa. *Musique :* Fumio Hayasaka. *Interprétation* : Raizo Ichikawa, Yoshiko Kiga, Michiyo Kogure. *Production* : Daiei, 1955. *Distribution :* Pathé Overseas.

C'est comme si nous ne savions rien du cinéma. Mizoguchi nous l'apprend. *Le Héros sacrilège* existe bien plus haut que nous n'avons coutume de nous placer. Il est bon que cette œuvre admirable paraisse au moment où nous allions croire que les petits traits de génie reconnus à quelques-uns étaient le fin du fin de notre art. En face du *Héros sacrilège,* combien de films ont soudain l'air creux, pédants, laids (c'est de vous qu'il s'agit, Cassavetes, Antonioni, Losey).

Laissons la polémique. Il faudrait pouvoir parler de Mizoguchi avec la plus grande tranquillité, la plus grande

transparence. Mais la beauté accomplie de ce film, qui est d'abord et de bout en bout *création* irréductible, n'a pas une faille qui permette d'en saisir le mécanisme. L'artiste n'a jamais *eu un* seul regard en dehors de son œuvre. Nous sommes à l'extérieur, proches de cette perfection qui nous exalte et nous limite.

Mizoguchi porte son art à son plus haut degré d'accomplissement, renonçant à faire une place à la sensibilité (par quoi nous pénétrions dans ses films) et déployant une autre sorte de séduction, plus abstraite. La stricte économie de la mise en scène, dominée par un jeu permanent entre la *volonté* et l'intellect, son aspect quasi conceptuel, c'est l'extrême moment d'une « carrière », où l'artiste travaille à découvert, reniant l'apport précaire de la narration et de la forme, pour aboutir (froideur! ésotérisme !) au-delà de la connaissance, le plus près possible de cette clarté qu'il n'avait cessé de désigner obscurément. Toute idée de métier, de savoir-faire, est déplacée ici. Il faut admettre un absolu de la création artistique, l'existence d'un secret : mais combien savent que ce secret n'est *pas voilé, qu'il est proposé* à une certaine qualité de regard ? Peu usent de ce regard sur lequel est fondé tout *Le Héros sacrilège*. Il ne s'agit pas cependant de faire de ce film le seul film : beaucoup d'autres sont d'ailleurs plus exemplaires, plus proches du sentiment de liberté qui caractérise un cinéma dans lequel nous croyons, plus disponibles. Mais quel cinéaste est allé aussi loin dans la patiente découverte des pouvoirs de l'intelligence créatrice ? J'admire ici comment cette démarche, qui, poursuivie en Occident, n'allait jamais sans quelque chose de luciférien, est accomplie par Mizoguchi avec une sérénité et, comment dirai-je, une politesse confondantes.

Mizoguchi déjoue les pièges de la volonté de puissance. Il ne métamorphose pas, il ordonne. Ce qui importe, c'est de mettre chaque chose à sa place: l'homme et la caméra. Non pas l'un relativement à l'autre : on a rarement l'impression que la caméra soit située par rapport à l'acteur ou vice-versa. La nécessité du langage de Mizoguchi rend de telles considérations inopportunes. Les séquences n'existent pas relativement à la caméra, elles *sont* créées par elle. Le conflit entre le temps et l'éternité est alors suspendu: situé dans un espace nécessaire, cet acte est soustrait au temps. Le temps n'est pas créateur, il contient. Le cadre et la durée sont subordonnés à l'intelligence et à son infatigable exigence. L'*idée* d'une chose ne cesse de courir sous cette chose, sans qu'il soit besoin de renoncer à celle-ci. L'abstrait envahit le concret. Ceux qui suspectent encore l'art cinématographique, à cause de sa trop grande sujétion envers la réalité, reconnaîtront-ils enfin leur erreur à la vision de ceci?

Et ce langage n'a pas besoin d'être elliptique. Il ignore tout autant le mythe. Avec quelle simplicité affleurent les grands sentiments, sans rien de concerté, sans conventions. L'écran est nu, et *soudainement* la mort est là. Un vieil homme, qui ne trouve devant lui qu'hostilités, secoue légèrement la tête, on entend déjà le grincement familier et paisible du chariot qui le ramènera chez lui : cet homme accepte la mort. La mise en scène est devenue simplement cet *octroi de la présence* dont parle un grand philosophe d'aujourd'hui.

On est très loin des hermétismes que la critique peut éclaircir. Deux *flashes-back* interviennent. Le récit n'est pas interrompu, il ne s'agit pas d'une chronologie brouillée : rien de moins enchevêtré au contraire. Les couleurs changent, le cadre s'apaise, les hommes s'affairent d'une façon nouvelle. Où est la sensation du retour en arrière ? Le passé est là, trahi par une allure un peu plus incantatoire de la mise en scène.

La simplicité des moyens avec lesquels Mizoguchi bâtit son univers est le fruit d'une purification peu commune. Visant l'unité la plus absolue, Mizoguchi gomme systématiquement dans *Le Héros sacrilège* le désir, la violence, le dialogue avec la nature, le débat entre le réel et l'irréel, la lutte entre l'éros et la mort, tout dualisme (1), pour instaurer ce monde unifié dont perce la nostalgie dans ses films précédents. Ce n'est pas le classicisme atteint par un artiste après quelques

(1) « *Là où n'existe aucune sorte de dualisme, même un être doué d'un millier d'yeux ne saurait découvrir une fissure.* » (Suzuki, commentaire des « Dix Tableaux du Dressage de la Vache. »)

années de pratique de son métier, mais une quête spirituelle lucide de la vérité du regard. Ce que Mizoguchi atteint est mieux révélé par cette parabole d'un maître du Zen : « *Avant qu'un homme étudie le Zen, pour lui les montagnes sont des montagnes et les eaux sont des eaux; lorsque, grâce aux enseignements d'un bon maître, il a réalisé une vision intérieure de la vérité du Zen, pour lui les montagnes ne sont plus des montagnes et les eaux ne sont plus des eaux ; mais après cela, lorsqu'il parvient réellement à l'asile du repos, de nouveau les montagnes sont des montagnes et les eaux sont des eaux.* »

Ce troisième regard est celui de Mizoguchi, auquel il accède par l'intelligence. Les scènes qui se passent à la cour signifient, précisément, par le regard et son intelligence : le cadrage qui cerne définitivement (un peu comme le vers de Valéry cerne son verbe), le passage d'un plan à un autre qui se fait non sur des mouvements, qui le justifieraient de l'extérieur, mais sur des attitudes, laissant deviner un cheminement autre, un plaisir de l'intellect, un foyer central (« le feu intelligible » ?) réunissant ces plans. Pour accuser cette prépondérance donnée à l'intellect, vient s'ajouter ici une référence culturelle aux admirables portraits de la période Kamakura, ceux de Takanobu par exemple (1).

Les mouvements d'appareil participent du même style, prenant sa distance vis-à-vis du réalisme (avouerai-je en passant avoir songé quelquefois, pendant la projection, à Mondrian ?). Le film débute par un vaste mouvement d'appareil dont la *figure* dénonce le réalisme premier de la scène à laquelle il s'attache. (Encore que, sur ce point du réalisme, Mizoguchi ne puisse être élucidé si facilement : c'est un réalisme second — « de nouveau les montagnes » — qui parfois nous rapproche des personnages, comme dans la scène de la teinture de la soie.)

Le mouvement du cadre est souvent commandé (nécessité) par un mouvement dans le cadre. Il n'y a pas de description, de sens à dévoiler, mais une exactitude à respecter, un rapport avec le monde découvert et tenu, comme on tient une note (2).

Et le scénario lui-même est le récit de la découverte d'une vocation, d'une place exacte à tenir dans le monde. Tout se passe comme si Mizoguchi avait trouvé dans ce sujet (peut-être sans en être conscient) ce qui lui permettrait de mettre en œuvre ce regard sans défaillance patiemment conquis. Cette œuvre absolue qu'il nous laisse répond sans fin à notre question : « Qu'est-ce que le cinéma ? »

François WEYERGANS.

Le jeu de la pureté

BELLISSIMA, film italien de LUCHINO VISCONTI. *Scénario :* Cesare Zavattini, Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Franco Rosi. *Images :* Piero Portalupi et Paul Ronald. *Musique :* Franco Mannino sur des thèmes de « L'Elixir d'Amour » de Donizetti. *Décors :* Gianni Polidori. *Interprétation :* Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Alicella, Gastone Renzelli, Alessandro Blasetti, Tecla Scarano, Lola Braccini, Arturo Bragaglia, Linda Sini, Vittorio Glori, Iris, Geo Taparelli, Mario Chiari. *Production :* Production Film Bellissima (Salvo d'Angelo), 1951.

---

(1) La nécessité des cadrages de Mizoguchi provient souvent de leur rencontre naturelle avec la civilisation japonaise : le cadre de la contre-plongée où l'on voit Kiyomori s'asseoir sur les marches de l'escalier, après avoir dispersé les palanquins, est déterminé très exactement par l'architecture de la porte qui le surplombe.

(2) Encore Suzuki : « *Calmement, il examine la naissance et le déclin des choses douées de forme, tout en résidant lui-même dans l'immuable nécessité de la non-affirmation de soi.* »

Bellissima est une réflexion sur les rapports du théâtre et de la vie, en cela, le film le plus transparent de Visconti, sans doute *la clef de son* œuvre. Car entre le cinéaste engagé de *La Terra trema* ou de *Rocco et ses frères*, et l'esthète raffiné des *Nuits blanches* et de *Senso*, il y a plus qu'un souci commun de la beauté formelle ou des jeux d'ombre et de lumière. Visconti compare volontiers *Rocco* à « L'Idiot »; disons qu'entre *Bellissima* et *La Terra trema*, il y a la même unité qu'entre « L'Eternel Mari » et « Les Frères Karamazov ». Seule l'ampleur diffère. Sur un scénario de Zavattini, Visconti reprend en mineur les thèmes généraux de son œuvre et s'interroge sur son art. Comment d'une mise en question de la société, on en arrive nécessairement à une méditation sur le théâtre, voilà ce qu'illustre le film, et c'est le problème central de l'art viscontien.

Bellissima est d'abord un film réaliste : l'aliénation de l'homme est la première intuition de Visconti. D'où ce souci méticuleux de situer ses personnages dans un contexte social précis. D'Anna Magnani, le spectateur n'ignorera rien, depuis le montant de ses économies et le rapport quotidien des piqûres à domicile, jusqu'au métier de la belle-famille et aux relations avec les voisins. Mais surtout Visconti sait incomparablement enraciner ses personnages dans le décor de leur existence, donnant ainsi une réalité visuelle à ce qui demeure thématique arbitraire chez de Sica ou Maselli. Une même vie anime le décor et l'acteur, l'homme est prisonnier de ce qui l'entoure : il n'est que la somme des objets dont il se sert. C'est là le côté, si l'on peut dire, « matérialiste » de l'art viscontien : rien n'existe que ce qui est immédiatement donné à voir, la mise en scène traduit plastiquement l'athéisme de Visconti. La beauté des images ne relève donc pas du pittoresque ou du misérabilisme, mais glorifie la grandeur de l'homme dans toutes les situations, dans tous les milieux. Au personnage englué dans le décor, la splendeur formelle des plans offre l'espoir d'une libération. Illustrant l'adéquation totale de l'homme au milieu, elle magnifie et nie à la fois son aliénation par une sorte de distance, par un parti pris esthétique qui offre à l'homme « agi » la possibilité de se faire acteur.

En effet, pour échapper à l'emprise du décor, le rêve est une solution commode : *Bellissima* est ainsi l'histoire d'une femme qui substitue l'imaginaire à la laideur du réel, c'est-à-dire une aliénation à une autre. Le monde du cinéma est, pour Anna Magnani, le monde magique de la libération, comme celui de la boxe pour Simone, dans *Rocco*, ou celui de l'aristocratie pour Franz Mahler, dans *Senso*. Ce refus des responsabilités, ce recours au rêve transforment chaque homme en acteur et la vie en scène de théâtre. Là est l'unité de tous les films de Visconti : le théâtre est un moyen de nier une réalité sordide, c'est la réconciliation du réel et de l'imaginaire, la transmutation de la laideur en beauté, le refuge de la pureté en face des compromissions. Ainsi se justifie l'esthétisme de la mise en scène : la beauté est ici l'expression de la dignité de l'homme, quand il tâche de s'arracher à la servitude du décor, fût-ce par une aliénation d'un autre ordre. Chaque personnage de Visconti prend consciemment ou inconsciemment une distance vis-à-vis de lui-même et se fait acteur. *Bellissima* offre ainsi une série de portraits humoristiques de demi-fous, prisonniers de leur condition et plus encore de leurs rêves : la prostituée grasse et dolente, l'actrice vieillie et besogneuse, la ballerine septuagénaire, etc.

Pourtant Visconti sait garder pour ces pantins une tendresse qui est tout à l'opposé de la complaisance avec laquelle Fellini présentait les vieux cabots des *Vitelloni*. C'est que, dans leurs ridicules, transparaît leur pureté. Le problème du théâtre et celui de la pureté ne font qu'un : vivre en songe est d'abord refuser l'avilissement. En filigrane, dans *Bellissima*, court le thème viscontien du malheur des êtres purs, face au mensonge et à la question. Le mari de la Magnani sera la victime de la folie de sa femme, comme Nadia faisait le malheur de Simone et de Rocco dans *Rocco et ses frères*, comme la passion lâche et intéressée de Franz Mahler torturait Livia dans *Senso*. Livré à lui-même, dans sa famille ou avec ses amis, le mari d'Anna Magnani a une tout autre figure : son malheur vient de son attachement à une femme. Anna Magnani elle-même saura garder la pureté du jeu, refuser le danger de la passion : dans une des plus belles scènes du film, après un instant de faiblesse, elle saura se dérober par un



Anna Magnani dans *Bellissima* de Luchino Visconti.

éclat de rire aux avances de Walter Chiari. Par le jeu, la femme se libère, tandis que l'homme demeure incapable de se détacher de la servitude qu'elle représente : le mari d'Anna Magnani ne pourra rester longtemps éloigné de son foyer.

Le passage du réalisme au théâtral n'est pas un postulat dans l'œuvre de Visconti : c'est la réalité sociale elle-même qui condamne l'homme à se faire acteur pour préserver sa pureté. « *Tu joues, toi aussi* », dira la Magnani à sa fillette. Aussi le Jeu de la pureté a-t-il ses dangers : une aliénation nouvelle guette les personnages, telle la tentation de la sainteté chez Rocco. De même, le monde du cinéma ne peut être qu'un mirage pour l'héroïne de *Bellissima*. Il arrive un moment où les apparences s'écroulent, où l'homme prend conscience de sa dignité profonde, où l'acteur se libère de la double aliénation qui l'emprisonne. Il me semble que tous les films de Visconti, comme les tragédies de Racine, racontent l'histoire d'un aveuglement impossible et s'achèvent sur une brusque découverte de la vérité : l'aveu de Franz dans *Senso*, le monologue de Ciro à la fin de *Rocco et ses frères*, le revirement final d'Anna Magnani dans *Bellissima* sont autant de prises de conscience chez les personnages. Le cinéma de Visconti est un cinéma de la dignité et de la liberté de l'homme, un cinéma authentiquement révolutionnaire. Comme Rocco ou le pêcheur de *La Terra trema*, Anna Magnani découvre finalement la grandeur du rôle qui lui est imparti. Disposés à accepter leur condition, leurs responsabilités et le décor qui les environne, les personnages de Visconti sauront faire face au réel et s'en détacher pour bâtir le monde de demain. « *Un jour viendra* », conclut Ciro. Et l'admirable travelling final de *Bellissima* répond à l'ouverture musicale du film : l'opéra est oublié; pour la première fois la fillette endormie nous découvre son innocence et sa beauté.

Jacques JOLY.

La femme inadaptée

LA PROIE POUR L'OMBRE, *film français en Dyaliscope d'*ALEXANDRE ASTRUC. *Scénario :* Alexandre Astruc ; dialogues d'Alexandre Astruc et Claude Brulé. *Images :* Marcel Grignon. *Décors :* Jacques Saulnier. *Musique :* Richard Cornu. *Interprétation :* Annie Girardot, Daniel Gélin, Christian Marquand, Michel Chastenet, Anne Caprile, Michèle Gerbier, Michèle Girardon, Corrado Guarducci, Christiane Barry. *Production :* Marceau - Cocinor, 1960. *Distribution :* Cocinor.

> ...Il faudra donc appliquer au cinéma l'analyse des sentiments à la description de nouvelles réalités, et montrer la progression, le passage perpétuel de ce qui est à ce qui change, évolue en même temps que nous-mêmes...
>
> ALEXANDRE ASTRUC.
> (*Le Monde*, 18-4-61.)

La première nouveauté thématique du jeune cinéma français, on l'a dit et répété, fut de décrire les véritables rapports existant entre les hommes et les femmes d'aujourd'hui et de parler, en particulier, de l'amour, sans tenir compte des tabous ou préjugés sociaux et moraux. Cette libération ne s'est pas faite sans excès et l'on s'est trop hâté de considérer comme exemplaires des films qui nous paraîtront vite aussi démodés, dans leurs fausses audaces, que la littérature 1925 qui prenait déjà pour thèmes majeurs l'émancipation de la femme et la liberté sexuelle.

Ces véritables rapports existant entre les hommes et les femmes d'aujourd'hui, Alexandre Astruc est finalement le premier à nous en parler d'une manière valable. Et l'on doit lui savoir gré de nous avoir, d'abord évité le petit couplet sur « l'amour qui meurt quand meurt le désir ». Le problème soulevé dans *La Proie pour l'ombre* est d'une importance beaucoup plus considérable, à mon sens, que celui évoqué dans *Un Couple*, par exemple.

Extérieurement, pourtant, cela ressemble à une pièce de Bernstein. Eric, architecte à la mode, considère Anna, sa femme, comme un objet et la laisse s'occuper d'une galerie de peinture pour qu'elle puisse passer le temps, en son absence, sans trop s'ennuyer. Anna, elle, veut non seulement avoir un métier qui la rende indépendante, mais encore être prise au sérieux. Elle quitte Eric pour Bruno, directeur artistique d'une maison de disques. Bruno semble la comprendre. En fait, comme Eric, il la souhaite esclave de ses volontés et n'accorde aucune importance à son travail. Anna quitte alors Bruno tandis qu'Eric part pour le Brésil, via l'Afrique, avec une jolie fille qui représente la femme telle que l'homme la désire. Anna sera-t-elle condamnée à la solitude ?

Réduire le film à son argument et le juger uniquement en fonction de cet argument, est une erreur grave, mais compréhensible. Selon les critères sur lesquels la plupart des critiques fondent encore leur raisonnement :

1° Il s'agit d'un sujet mondain et psychologique dont la nouveauté n'est qu'apparente.

2° Ce sujet n'est pas traité d'une manière psychologique et, là où l'on aurait attendu une construction dramatique traditionnelle et des personnages bien définis, l'on ne trouve que récit imprécis et individus sans épaisseur.

A l'époque des *Mauvaises Rencontres*, on déplorait qu'Astruc n'ait eu, pour exercer son talent de styliste, qu'un sujet et des personnages de Jacques Laurent. Aujourd'hui, on lui reproche de n'avoir pas refait *La Minute de vérité*.

L'évolution d'Astruc est, pourtant, caractéristique. Mais d'une carrière en ligne brisée et qui a comporté de trop nombreux temps morts, qui s'est avisé de renouer le fil cassé? En se débarrassant, peu à peu, des influences d'Orson Welles et de Balzac, Astruc est passé de la technique au langage. Sa



Annie Girardot et Daniel Gélin dans *La Proie pour l'ombre* d'Alexandre Astruc.

maturité d'auteur commençait avec *Une Vie* où l'on ne daigna voir, évidemment, que Maupassant et Maria Schell, là où il y avait *La Plaie et le couteau*, première idée de *La Proie pour l'ombre*.

Avec *La Proie pour l'ombre*, la barrière est enfin franchie. Astruc s'exprime totalement par la mise en scène, mais il laisse (comme, d'ailleurs, dans *Les Mauvaises Rencontres* où il se servait de la grue pour planer au-dessus du sujet) une distance entre la mise en scène et les personnages. Cette distance objective n'est déconcertante que dans la mesure où l'on attend encore d'un film qu'il soit un spectacle facile, proposant au spectateur une identification avec les personnages et une explication *immédiate* de leurs caractères et de leur comportement. Ce à quoi ressemble le plus *La Proie pour l'ombre*, ce n'est pas aux films d'Antonioni, mais à ceux de Mizoguchi. Le cinéma y est pareillement considéré comme un art des apparences, mais l'on admire plus facilement Mizoguchi, parce qu'il est japonais, donc, par définition, dépaysant.

Toute l'originalité de *La Proie pour l'ombre* vient du refus d'Astruc de placer la caméra à l'intérieur du drame, autrement que pour l'observer. Jamais Eric n'est vu par les yeux d'Anna, ni Anna par les yeux d'Eric, ni Bruno par les yeux d'Anna ou réciproquement, ni Anna et Eric par les yeux de Bruno, etc. Il n'existe ici qu'un regard et c'est celui de l'auteur. C'est lui qui, au moment où Bruno entre dans la chambre d'Anna à Versailles, regarde Bruno marcher vers le corps étendu, lui qui cherche, à travers la foule du vernissage, le couple Anna-Eric, un moment perdu de vue, lui qui observe les seules hésitations et contradictions *visibles* d'Anna, lorsqu'elle court à son ancien appartement vide pour tenter de se réconcilier avec Eric. C'est par la mise en scène seule que

se fait l'analyse des *sentiments* et par rapport à la manière dont les personnages ressentent les événements. Ce n'est pas, pour autant, du cinéma au niveau du trou de serrure. La distance reste constamment égale entre l'auteur et son film. Il s'agit de faire surgir, de toutes ces apparences, une vérité complexe et intérieure.

Eric et Bruno sont, en apparence, odieux, tyranniques et déplaisants. Ce ne sont que des hommes ayant une certaine idée de la femme et trop occupés pour avoir le temps de la réviser. Dans *Une Vie*, déjà, le malentendu naissait d'une impossibilité des êtres à communiquer entre eux. Dans la société de 1880, Jeanne et Julien étaient séparés par leur éducation. Ici, Eric et Anna, Anna et Bruno, sont séparés par leurs activités. On comprend qu'Eric finisse par partir avec une bécasse passive, oisive et prête à se laisser conduire, une femme commode qui « demande du feu, même quand elle a un briquet dans la main ».

Quant à Anna, elle est, sous son apparence déroutante, le personnage féminin le plus attachant, le plus humain et le plus vrai que nous ait donné le jeune cinéma français. Il s'agit moins, dans *La Proie pour l'ombre*, de lutte des sexes que du combat de la femme avec elle-même. Ce qu'Astruc exprime à travers Anna, c'est l'inadéquation existant entre la nature sensible de la femme et l'indépendance que lui offre maintenant la société moderne. Dans cette société, les hommes n'ont guère changé, mais la femme est mal à l'aise, parce qu'elle est entraînée par une évolution historique à laquelle elle n'était pas préparée. On mesure, ici, le néant des conceptions égalitaires. C'est moins la tradition séculaire de la dépendance qui pousse la femme à chercher le refuge de l'épaule masculine, que ce besoin de tendresse et de don d'elle-même qui est sa vocation naturelle. Anna, qu'on accuse d'être inhumaine, trouve, au contraire, la société inhumaine, qui l'empêche de se réaliser sur tous les plans à la fois, en lui proposant une alternative brutale : la dépendance ou la solitude. C'est ce qu'Astruc traduit avec grande subtilité par l'utilisation du décor. On remarquera qu'Anna ne s'épanouit vraiment, ne se détend, que dans les décors qui sont, à sa mesure, spécifiquement féminins: la chambre d'hôtel vieillotte de Versailles, la garçonnière en désordre de Bruno, sa propre maison de campagne et son jardin, sa galerie où le monde des couleurs et des formes de la peinture abstraite lui donne cette impression de chaleur qu'elle n'éprouve jamais en face des architectures modernes qui enthousiasment tant Eric et Bruno. Si la scène où elle perd les deux hommes en même temps se déroule à l'aéroport d'Orly, face à des avions gigantesques, ce n'est pas par hasard. Dans ces images finales s'inscrit tout le malentendu qui sépare l'homme et la femme modernes. A qui la faute ? Le débat est d'autant plus vivement ressenti qu'il n'est pas tranché. Mais, à la fin de *La Proie pour l'ombre*, les personnages ne sont plus les mêmes qu'au début, même s'ils n'ont pas trouvé le moyen de réduire leur déséquilibre vital. Ils ont évolué, en même temps que la réalité.

La Proie pour l'ombre, c'est un roman cinématographique qui vous tombe des doigts après la dernière page, laissant à l'esprit les éléments d'une réflexion féconde. Astruc est parvenu à une maîtrise totale de son écriture. Tout ce qu'il y avait d'un peu trop sec et d'un peu trop théorique dans ses œuvres précédentes a disparu sous la pureté classique du style.

Jacques SICLIER.

L'enfer, c'est l'autre

TORST (LA FONTAINE D'ARETHUSE), *film suédois d'*INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Herbert Grevenius, d'après des nouvelles de Birgit Tengroth. *Images :* Gunnar Fischer. *Décors :* Nils Svenwall. *Musique :* Erik Nordgren. *Interprétation :* Eva Hennin, Birger Malmsten, Birgit Tengroth, Hasse Ekman, Mimi Nel-

son, Bengt Eklund, Gaby Stenberg, Naïma Wifstrand. *Production :* Svenskfilmindustri, 1949. *Distribution :* La Pagode.

Ingmar Bergman, qui aime tant parler de l'enfer, connaît aujourd'hui son purgatoire. Les plus enthousiastes de ses exégètes, après *Le Visage* et *La Source*, se turent pudiquement. Bref, nous doutions. Ces deux œuvres roublardes et académiques allaient-elles nous forcer à réviser un jugement peut-être hâtif, à remettre l'œuvre entière en question ? De là à affirmer que le Bergmanorama, cher à Jean-Luc Godard, n'était dû qu'au snobisme, il n'y avait qu'un pas que d'aucuns franchirent rapidement : hier, nous adorions un Bergman méconnu. Nous le brûlons aujourd'hui, en le remplaçant par Antonioni, puis demain par Losey, puis après-demain par n'importe qui. L'anarchie de la distribution, pour une fois, a du bon : nous voyons avec des yeux neufs et sans aucun préjugé favorable *La Fontaine d'Aréthuse* (ex *La Soif*), qui date de 1949 et, là, nous retrouvons le Bergman que nous aimons, un Bergman imparfait, inégal, brouillon, certes, mais aussi un Bergman passionné, sincère, à la poursuite de ses obsessions.

En fait, ce film est peut-être le plus bergmanien de tous les Bergman que nous avons pu voir. Le cinéaste a choisi de regarder son petit monde au microscope, dans son aspect le plus quotidien, le plus trivial, le plus vide. Son petit monde et, avant tout, ses femmes, éternelles souveraines, haïssables autant qu'adorables, régnant sur des imbéciles ou des lâches. Il décrit tout, sans rien omettre, avec même une certaine complaisance. Une femme, c'est aussi cela, c'est aussi cet être qui se lève le matin, les cheveux en broussaille, la chemise de nuit collant à la peau, qui se lave les dents, sans grâce, dans une odeur de sueur, de mégot refroidi et d'alcool séché. Dans le glauque et le sordide, Bergman est à son aise. Il aime ces ambiances troubles où une malade est psychanalisée par un docteur plus malade qu'elle, où une lesbienne noie son échec dans l'alcool, où une épouse se gargarise bruyamment pour embêter son mari. Bergman les aime trop, ses femmes, pour ne pas aimer aussi leurs défauts. D'autant que, pour Bergman, ces femmes ne sont plus tout à fait des femmes : il leur manque l'essentiel, la maternité. *La Soif*, c'est le film de la frustration féminine. L'héroïne principale est obsédée par son avortement. Elle n'est plus le même être. Les deux autres, aussi, sont frustrées : l'une se suicide, l'autre se saoule.

Cela, bien sûr, se répercute sur le comportement du couple. Devant ce mari qui ne peut lui donner d'enfant, il y a un refus de tout son être. Elle sait bien qu'il n'est pour rien dans sa stérilité, mais justement, parce qu'il n'y est pour rien, c'est à lui qu'elle en veut. Elle a plus d'estime pour son premier amant : c'était un salaud, mais c'était un homme. Quant au mari, avec la faiblesse propre aux héros de Bergman, il subit. Mais, là aussi, nous retrouvons la frustration. Il a besoin d'elle, comme un enfant de sa mère. Il est encore enfant : au premier plan, son sommeil évoque celui du fœtus et, au dernier, n'est-il pas comme un gosse qui veut se faire consoler ? Dans ce jeu des frustrations qui se heurtent, personne ne gagne. Chacun fait son enfer dans le lit de l'autre. Ce couple de *La Soif* est le mieux « incarné » de tous les couples qui parsèment l'œuvre de Bergman (et l'on a justement évoqué Rossellini à son propos). Le symbolisme de l'œuvre, cette fois-ci, n'est jamais gratuit. Les ruines qui meublent le voyage ferroviaire sont remplies de ces autres ruines qui se forment et se déforment devant nous dans un mouvement perpétuel, de plus en plus sordide, de plus en plus mesquin.

Ce film très imparfait dont la construction est banale, ce film plein de redites est mille fois plus passionnant que la perfection de *La Source*. Il a surtout l'avantage d'être une œuvre vivante : son écriture, souvent plate, adhère parfaitement à cette peinture du sordide. Bergman est arrivé aujourd'hui à la perfection, mais en même temps à la pétrification. Lui, qui a si souvent voulu dialoguer avec la mort, il lui a ouvert toutes grandes les portes de son œuvre. Elle s'y est installée en maîtresse. Nous attendons sans impatience la résurrection.

Jean WAGNER.

De l'abjection

KAPO, film italien de GILLO PONTECORVO. *Scénario :* Franco Solinas et Gillo Pontecorvo. *Images :* Alexander Sekolovic. *Musique :* Carlo Rustichelli. *Interprétation :* Didi Perego, Gianni Garko, Susan Strasberg, Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva. *Production :* Vides, Zebro, Francinex, 1960. *Distribution :* Cinédis.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est difficile, lorsqu'on entreprend un film sur un tel sujet (les camps de concentration), de ne pas se poser certaines questions préalables ; mais tout se passe comme si, par incohérence, sottise ou lâcheté, Pontecorvo avait résolument négligé de se les poser.

Par exemple, celle du réalisme : pour de multiples raisons, faciles à comprendre, le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma, est ici impossible ; toute tentative dans cette direction est nécessairement *inachevée* (« *donc immorale* »), tout essai de reconstitution ou de maquillage dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du « *spectacle* » relève du voyeurisme et de la pornographie. Le metteur en scène est tenu d'affadir, pour que ce qu'il ose présenter *comme* la « réalité » soit physiquement supportable par le spectateur, qui ne peut ensuite que conclure, peut-être inconsciemment, que, bien sûr, c'était pénible, ces Allemands quels sauvages, mais somme toute pas *intolérable*, et qu'en étant bien sage, avec un peu d'astuce ou de patience, on devait pouvoir s'en tirer. En même temps chacun s'habitue sournoisement à l'horreur, cela rentre peu à peu dans les mœurs, et fera partie bientôt du paysage mental de l'homme moderne ; qui pourra, la prochaine *fois, s'étonner* ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être *choquant* ?

C'est ici que l'on comprend que la force de *Nuit et Brouillard* venait moins des documents que du montage, de la science avec laquelle les faits bruts, *réels*, hélas ! étaient offerts au regard, dans un mouvement qui est justement celui de la conscience lucide, et quasi impersonnelle, qui ne peut accepter de comprendre et d'admettre le phénomène. On a pu voir ailleurs des documents plus atroces que ceux retenus par Resnais ; mais à quoi l'homme ne peut-il s'habituer ? Or on ne s'habitue pas à *Nuit et Brouillard* ; c'est que le cinéaste juge ce qu'il montre, et est jugé par la façon dont il le montre.

Autre chose : on a beaucoup cité, à gauche et à droite, et le plus souvent assez sottement, une phrase de Moullet : *la morale est affaire de travellings* (ou la version de Godard : *les travellings sont affaire de morale*) ; on a voulu y voir le comble du formalisme, alors qu'on en pourrait plutôt critiquer l'excès « terroriste », pour reprendre la terminologie paulhanienne. Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a *droit* qu'au plus profond mépris. On nous les casse depuis quelques mois avec les faux problèmes de la forme et du fond, du réalisme et de la féerie, du scénario et de la « misenscène », de l'acteur libre ou dominé et autres balançoires ; disons qu'il se pourrait que tous les sujets naissent libres et égaux en droit ; ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler — c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses : ce qui peut s'exprimer par le choix des situations, la construction de l'intrigue, les dialogues, le jeu des acteurs, ou la pure et simple technique, « indifféremment mais autant ». Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute ; et *comment*, au *moment* de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? Mieux

vaudrait en tout cas se poser la question, et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce que l'on filme ; mais le doute est bien ce dont Pontecorvo et ses pareils sont le plus dépourvus.

Faire un film, c'est donc montrer certaines choses, c'est *en même temps*, et par la même opération, les montrer par un certain biais ; ces deux actes étant rigoureusement indissociables. De même qu'il ne peut y avoir d'absolu de la mise en scène, car il n'y a pas de mise en scène dans l'absolu, de même le cinéma ne sera jamais un « langage » : les rapports du signe au signifié n'ont aucun cours ici, et n'aboutissent qu'à d'aussi tristes hérésies que la petite *Zazie*. Toute approche du fait cinématographique qui entreprend de substituer l'addition à la synthèse, l'analyse à l'unité, nous renvoie aussitôt à une rhétorique d'images qui n'a pas plus à voir avec le fait cinématographique que le dessin industriel avec le fait pictural ; pourquoi cette rhétorique reste-t-elle si chère à ceux qui s'intitulent eux-mêmes « critiques de gauche » ? — peut-être, somme toute, ceux-ci sont-ils avant tout d'irréductibles professeurs ; mais si nous avons toujours détesté, par exemple, Poudovkine, de Sica, Wyler, Lizzani, et les anciens combattants de l'Idhec, c'est parce que l'aboutissement logique de ce formalisme s'appelle Pontecorvo. Quoi qu'en pensent les journalistes express, l'histoire du cinéma n'entre pas en révolution tous les huit jours. La mécanique d'un Losey, l'expérimentation new-yorkaise ne l'émeuvent pas plus que les vagues de la grève la paix des profondeurs. Pourquoi ? C'est que les uns ne se posent que des problèmes formels, et que les autres les résolvent tous à l'avance en n'en posant aucun. Mais que disent plutôt ceux qui font vraiment l'histoire, et que l'on appelle aussi « hommes de l'art » ? Resnais avouera que, si tel film de la semaine intéresse en lui le spectateur, c'est cependant devant Antonioni qu'il a le sentiment de n'être qu'un amateur ; ainsi Truffaut parlerait-il sans doute de Renoir, Godard de Rossellini, Demy de Visconti ; et comme Cézanne, contre tous les journalistes et chroniqueurs, fut peu à peu imposé par les peintres, ainsi les cinéastes imposent-ils à l'histoire Murnau ou Mizoguchi...

Jacques RIVETTE.

FILMS SORTIS A PARIS DU 5 AVRIL AU 2 MAI 1961

11 FILMS FRANÇAIS

Le Bourreau attendra, film de Robert Vernay, avec Arturo Fernandez, Claire Maurier, Paul Guers, Robert Berri, Bernard Fontaine. — Espagnolade policière. Pour Vernay, pas de Pyrénées : il est égal à lui-même au-delà comme en deçà.

La Bride sur le cou, film en Cinémascope de Roger Vadim, avec Brigitte Bardot, Michel Subor, Jacques Riberolles, Claude Brasseur, Joséphine James, Mireille Darc, Edith Zetline. — De l'insignifiance agressive comme l'un des beaux-arts. Entre Vadim, Hunebelle, Boisrond, quelle différence ? L'art de faire le trottoir en voiture de sport.

Le Capitaine Fracasse, film de Pierre Gaspard-Huit, avec Jean Marais, Geneviève Grad, Gérard Barray, Louis de Funès, Anna-Maria Ferrero, Ricardo Garonne, Raoul Billerey, René

Charvey. — Il manque au film de Gaspard-Huit la verve et la folie que Gance avait mises dans sa précédente adaptation. Le peu d'entrain qu'il y a est dû à Jean Marais.

Description d'un combat, film en Eastmancolor de Chris Marker. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Le Grand Secret, film documentaire en Eastmancolor de Gerald Calderon. — Si vous lisez certain grand hebdomadaire illustré, ce n'est plus pour vous qu'un secret de Polichinelle (rôle tenu par Raymond Cartier).

Ma femme est une panthère, film de Raymond Bailly, avec Jean Richard, Silvana Blasi, Poiret et Serrault, Jean Max. — Si vous vous souvenez encore de *L'Impossible Monsieur Bébé,* inutile de tenter toute comparaison.

Les Mains d'Orlac, film d'Edmond T. Gréville, avec Mel Ferrer, Dany Carrel, Christopher Lee, Lucile Saint-Simon, Edouard Hemme, Donald Wolfit, Mireille Perrey, Félix Aylmer. — Troisième version filmée (la première étant de Wiene, la seconde de Florey) du roman de Maurice Renard. Le climat propre à Gréville, pour lequel on peut avoir de l'indulgence, ne suffit pas ici à faire accepter une œuvre par trop indigente.

Le Pavé de Paris, film d'Henri Decoin, avec Danièle Gaubert, Jacques Riberolles, Jacques Fabbri, Yvonne Hébert, Nadia Gray, Robert Lombard, Marie-Claude Breton, Brigitte Juslin. — Une jeune provinciale perd ses illusions à Paris. Il semble bien que Decoin lui-même n'en conserve plus aucune au sujet de son gagne-pain.

La Proie pour l'ombre. — Voir critique de Jacques Siclier, dans ce numéro, page 50.

La Pyramide humaine. — Voir article de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 1.

Vive Henri IV, vive l'amour, film en Dyaliscope et en Eastmancolor de Claude Autant-Lara, avec Danielle Darrieux, Nicole Courcel, Danièle Gaubert, Francis Blanche, Bernard Blier, Pierre Brasseur, Francis Claude, Roger Hanin, Melina Mercouri, Simone Renant, Vittorio de Sica, Jean Sorel. — Une fois de plus, n'est pas Guitry qui veut. Les amours tardives d'Henri IV étaient peut-être, comme tout épisode historique, un sujet de film ; mais il n'y a pas de film : une morne succession de gauloiseries d'Epinal n'en tient pas lieu.

9 FILMS AMERICAINS

Count Your Blessings (J'ai épousé un Français), film en Cinémascope et en Métrocolor de Jean Negulesco, avec Deborah Kerr, Rossano Brazzi, Maurice Chevalier, Tom Helmore. — Chevalier ou l'anti-France. Le pire des bâtards jamais engendrés par son mariage avec l'Amérique.

Jungle Cat (Le Jaguar, seigneur de l'Amazone), film en Technicolor de James Algar. — Inexistant comme document. Une belle bête au milieu de belles feuilles.

The Misfits (Les Désaxés), film de John Huston, avec Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Thelma Ritter, Eli Wallach. — Arthur Miller est-il un grand écrivain ? En tout cas, un piètre scénariste, un exécrable dialoguiste. On ne fait pas un film à coups de mythes, surtout quand ils sont eux-mêmes déjà démystifiés. Somme toute, une misfitication.

Opération Eichmann, film de R.G. Springsteen, avec Werner Klemperer, Ruta Lee, Donald Buka. — Roman-photo dont le sens de l'actualité est plus frappant que le bon goût.

Pepe (Pepe), film en Cinémascope et en Technicolor de George Sidney, avec Cantinflas, Dan Dailey, Shirley Jones, Carlos Montalban, Vicki Trickett, Edward G. Robinson. — Sur le canevas le plus niais que l'on puisse rêver, suite de numéros divers et d'intermèdes, à grand renfort de « guest stars ». Cette parade hollywoodienne de charité a été raccourcie de plus d'une heure pour la France ; hélas ! on coupe Debbie Reynolds et on laisse Maurice Chevalier.

Pick up on the South Street (Le Port de la drogue). — Voir critique de Luc Moullet, dans notre prochain numéro.

Shadows. — Voir article de Louis Marcorelles, dans notre précédent numéro.

Visit to a Small Planet (Mince de planète), film de Norman Taurog, avec Jerry Lewis, Joan Blackman, Earl Holliman, Fred Clark, Barbara Cawson. — L'habitant de ladite planète découvre l'amour, mais en voyeur. Depuis qu'il fait cavalier seul, Jerry Lewis axe ses films non plus sur l'homosexualité, mais sur l'impuissance.

Where the Boys Are (Ces folles filles d'Eve), film en Cinémascope et en Métrocolor de Henry Levin, avec Dolores Hart, George Hamilton, Yvette Mimieux, Jim Hutton, Connie Francis.

— Girl meet boys, tout en faisant grand cas de leur réserve. Toutes ces pucelles ne songent qu'à la cérémonie nuptiale. Les exceptions à la règle sont d'ailleurs sévèrement punies. Dolores Hart, peut-être, mérite mieux.

5 FILMS ITALIENS

Bellissima. — Voir critique de Jacques Joly, dans ce numéro, page 47.

Il cavaliere del castello maladetto (*Le Chevalier du château maudit*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Mario Costa, avec Massimo Serato, Irene Tunc, Luisella Boni, Pierre Cressoy. — Dans la bonne vieille tradition du film italien à costumes, une pacotille qui ne cherche pas à faire illusion.

Donne e soldati (*Femmes et soldats*), film de Luigi Malerba et Antonio Marchi, avec Marcella Mariani, Sandro Somare, Marco Ferreri, Gaia Servadio. — Dans la mauvaise tradition du film italien à costumes, une pacotille qui cherche à faire illusion.

Kapo. — Voir critique de Jacques Rivette, dans ce numéro, page 54.

Robin Hood e i pirati (*Robin des Bois et les pirates*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Giorgio Simonelli, avec Lex Barker, Jackie Lane, Rossana Rory, Mario Scaccia. — Hollywood plus Cinecitta, deux bonnes vieilles traditions qui essayent de faire bon ménage et y arrivent parfois.

3 FILMS ALLEMANDS

Drei Madern Haus (*Sérénade pour trois amours*), film en Eastmancolor d'Ernst Marischka, avec Karlheinz Böhm, Gustav Knuth, Magda Schneider, Ewald Balser. — Nième « Vie de Schubert ». Les précédentes étaient déjà mauvaises, Marischka (Ernst) réussit à faire encore pis.

Peter Voss, der Held Tages (*Gentleman détective*), film de Georg Marischka, avec O.W. Fischer, Walter Giller, Helga Sommerfeld, Ludwig Linkman. — Qu'est-ce qui est pire qu'un film policier allemand ? Un film policier anglais, bien sûr, mais ce n'est pas une raison pour en faire d'allemands.

Varsovie contre Gestapo, film de Jerzy Passendorfer, avec Bozena Kurowska, Grazypna Staniszewska. — Résistants polonais à Varsovie en 1944. Touchant d'application.

2 FILMS ANGLAIS

The Entertainer (*Le Cabotin*), film de Tony Richardson, avec Laurence Olivier, Brenda de Banzie, Roger Livesay, Joan Plowright. — Aimable définition, dit-on, pour un comédien dont la publicité nous apprend qu'il ne fut jamais meilleur que dans ce rôle d'acteur raté.

A Touch of Larceny (*Un Brin d'escroquerie*), film de Guy Hamilton, avec James Mason, George Sanders, Vera Miles, Oliver Johnston. — Jolie définition, somme toute, pour un cinéma qui manque terriblement de géniales crapules.

2 FILMS JAPONAIS

Quartier sans soleil, film de Satsuo Yamamoto. — Récit d'une grève manquée, dans une imprimerie, vers 1925. Schématique, appliqué, content de lui et mécontent d'autrui, c'est un parfait échantillon du cinéma syndicaliste, le plus borné et le plus réactionnaire que l'on puisse imaginer. Le véritable cinéma révolutionnaire n'a rien à voir avec ce scoutisme du parfait militant.

Shin Heike Monogatari (*Le Héros sacrilège*). — Voir critique de François Weyergans, dans ce numéro, page 45.

1 FILM SUEDOIS

Törst (*La Fontaine d'Aréthuse*). — Voir critique de Jean Wagner, dans ce numéro, page 52.

TABLE DES MATIÈRES

Tomes XIX et XX du nº 109 (juillet 1960) au nº 120 (juin 1961)

*

DEMONSABLON Philippe

DOMARCHI Jean

DONIOL-VALCROZE Jacques

DORT Bernard

DOUCHET Jean

EISENSTEIN Sergei Mikaïlovitch

FABRE Michel

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 0,25 NF de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1961

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 3 NF.